



Marcos Faccioli Gabriel

O estilo da Modernidade de Schinkel ao Werkbund

Estudo sobre uma persistente
ilusão a acompanhar a arquitetura
moderna até nossos dias

O estilo da Modernidade de Schinkel ao Werkbund: estudo sobre uma persistente ilusão a acompanhar a arquitetura moderna até nossos dias

Marcos Faccioli Gabriel

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GABRIEL, M. F. *O estilo da Modernidade de Schinkel ao Werkbund: estudo sobre uma persistente ilusão a acompanhar a arquitetura moderna até nossos dias* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2024, 322 p. ISBN: 978-65-5714-552-4.

<https://doi.org/10.7476/9786557145524>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente / Publisher

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro

William de Souza Agostinho

Conselho Editorial Acadêmico

Luís Antônio Francisco de Souza

Marcelo dos Santos Pereira

Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen

Paulo Celso Moura

Ricardo D'Elia Matheus

Sandra Aparecida Ferreira

Tatiana Noronha de Souza

Trajano Sardenberg

Valéria dos Santos Guimarães

Editores-Adjuntos

Anderson Nobara

Leandro Rodrigues

MARCOS FACCIOLI GABRIEL

O ESTILO DA
MODERNIDADE
DE SCHINKEL AO
WERKBUND

ESTUDO SOBRE UMA PERSISTENTE
ILUSÃO A ACOMPANHAR A
ARQUITETURA MODERNA ATÉ
NOSSOS DIAS



editora
unesp
DIGITAL

© 2024 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

www.livrariaunesp.com.br

atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

G118e Gabriel, Marcos Faccioli

O estilo da Modernidade de Schinkel ao Werkbund [recurso eletrônico]: estudo sobre uma persistente ilusão a acompanhar a arquitetura moderna até nossos dias / Marcos Faccioli Gabriel. – São Paulo : Editora Unesp, 2024.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5714-552-4 (eBook)

1. Ciências sociais aplicadas. 2. Arquitetura e urbanismo. 3. História da arquitetura e urbanismo. 4. Fundamentos de arquitetura e urbanismo. 5. Teoria da arquitetura. 6. Arte e arquitetura modernas e contemporâneas. I. Título.

CDD 720

2024-1255

CDU 72

Índice para catálogo sistemático:

1. Arquitetura e urbanismo 720

2. Arquitetura e urbanismo 72

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da
Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho" (Unesp)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

SUMÁRIO

Introdução – O fim do estilo na Alemanha do século
XIX: prospectos dúbios para um estilo da
Modernidade 7

1 – As acepções de *estilo* na Modernidade 21

2 – Meio século de polêmicas do estilo na
Alemanha 43

3 – O estilo como a obra de arte total 139

4 – Teorias do estilo com o espaço arquitetônico
como critério definidor 195

5 – O estilo da Modernidade nos tempos do
Werkbund 243

Considerações finais 303

Referências 321

INTRODUÇÃO

O FIM DO ESTILO NA ALEMANHA DO SÉCULO XIX: PROSPECTOS DÚBIOS PARA UM ESTILO DA MODERNIDADE

Este trabalho tem como objetivo principal investigar, por meio da literatura disponível no Brasil, a tese de Reyner Banham (1922-1988), defendida na obra *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (1967), de que a arquitetura moderna, ou *Estilo Internacional* como o autor preferia, fosse produto da busca por um *estilo da Modernidade*. Pretendemos fazê-lo, porém, em meio a um repertório e a um intervalo temporal diversos daqueles do *scholar* britânico, isto é, por meio do projeto consciente e deliberado de criar um estilo da Modernidade tal como se desenvolveu na Alemanha desde o Neo-clássico, por volta de 1800, até meados do século XX; desde Karl Friederich Schinkel (1781-1841), em fragmentos do conjunto de sua obra, até personalidades como Walter Gropius (1883-1969) e Siegfried Giedion (1888-1968). Este estudo se deu por meio do exame da literatura produzida por arquitetos, teóricos da arquitetura e historiadores da arte e da arquitetura, bem como de suas produções e ações práticas.

Diga-se, em favor do recorte desta pesquisa, que os desdobramentos da questão do estilo da Modernidade nos debates e nas teorias nesse período na Alemanha conheceram um desenvolvimento contínuo e ininterrupto como provavelmente em nenhuma outra grande nação europeia. Mas não nos enganemos, o público e os arquitetos de todos aqueles países estiveram às voltas com o estilo, sem carência de episódios dramáticos.

A questão tal como posta por Schinkel (2006a, 2006b, 2006c, 2006d), o primeiro autor relevante para nossos fins, era menos a não existência de um estilo próprio do tempo do que o temor de que esse houvesse se tornado uma impossibilidade, junto com a qual viria outra, a de que a arquitetura, nas condições da Modernidade, já não pudesse se manter entre as belas artes. E havia a dificuldade de indagar o próprio conceito de estilo por meio de teorias estéticas da época, como a hegeliana, introduzida pelo arquiteto no debate arquitetônico.

Segundo essa linha de pensamento, a arquitetura tinha como finalidade estética reintegrar o exterior ao espiritual de modo que este encontrasse, na fenomenalidade exterior adequada ao espírito, a sua revelação. Dessa forma, acrescentava Schinkel (2006a), a arquitetura deveria adequar o ideal à materialidade exterior por meio da natureza do material e não como acontecia com as artes visuais, por meio de imagens colhidas imitativamente da natureza. Isto seria para o arquiteto alemão, uma *arquitetura com estilo*, isenta do ecletismo, do materialismo e dos estilos do passado. Apenas o estilo clássico era pensado como uma formalização atemporal, princípio ético e estético de toda a digna arquitetura. Schinkel (2006d), porém, já diferenciava as três vertentes a fazer exigências sobre a arquitetura: a pura eficiência construtiva, a diversidade e a complexidade crescente dos programas edifícios e, por fim, a imaginação e a arte. O caráter de cada obra seria determinado por qual ou quais fossem as exigências predominantes. A autonomização das três esferas punha a arte arquitetônica, porém, em um *corner defensivo*, uma posição que assinalava a angústia que a ideia do estilo da Modernidade tentava dissipar.

Em outras palavras, a pergunta que se fazia era por quais razões as épocas passadas haviam conhecido uma aparência ambiental adequada e legítima, enquanto a Modernidade, a despeito de seus tantos avanços, parecia cada vez mais distante de ter a sua própria. As dúvidas do mestre alemão parecem ter tido algum papel em suscitar apreensão quanto à expectativa de comunicabilidade universal do estilo arquitetônico, do mesmo tipo que levava, na França, o

arquiteto Claude Nicholas Ledoux (1736-1806) a pensar ou pesquisar uma *arquitetura falante*¹ (Tafari; Cacciari; Dal Co, 1972)².

Há que se ter em conta, também, que os arqueólogos alemães estiveram entre os primeiros a estudar diretamente os monumentos gregos após a independência da Grécia do domínio turco, em 1819, e a se darem conta de que aqueles mármore brancos haviam sido originalmente policromados. O arquiteto e *scholar* Gottfried Semper (1803-1879), autor da primeira teoria do estilo na monumental obra *Estilo nas artes técnicas e tectônicas* (2004), por exemplo, trabalhou como arqueólogo na Grécia no período de 1820 a 1830, quando desenvolveu os argumentos de seu primeiro trabalho escrito, publicado em 1834, *Observações preliminares sobre a arquitetura e a escultura policromadas da Antiguidade* (2010a). Até seus últimos dias, este autor sustentou a compreensão de que os europeus de seu tempo se agarravam à ilusão da brancura marmórea dos monumentos, a que o Neoclássico os havia condicionado, pois a policromia afirmava uma colaboração ou integração entre as artes que já nem sequer cabia como hipótese nas doutrinas neoclássicas.

Tenha-se em mente que, em 1828, foi publicado na Alemanha o primeiro estudo a propor um estilo da Modernidade intitulado *Em que estilo deveríamos construir?* (Hübsch, 1992a). A obra de autoria do arquiteto Heinrich Hübsch (1795-1863) propunha o estilo da Modernidade como uma amálgama do estilo romanesco (*Rundbogenstil*) com o pensamento materialista da época e era uma tentativa de apresentar e justificar a possibilidade de um estilo próprio dos tempos modernos. Essa obra tão complicada deu início a debates e

1 Conforme Emil Kaufmann (1952), em *Three Revolutionary Architects*, o primeiro palco de luta por uma arquitetura racional teve um matiz romântico. Boffrand, quem primeiro teria utilizado a expressão, sentiu que a estrutura deveria ter significado e ser capaz de expressá-lo. Este era o novo programa da “arquitetura falante” que buscava falar à mente dos espectadores em vez de atrair seus olhares. O primeiro critério com o qual Boffrand julgava um arquiteto era se ele compreendia o caráter de seu próprio edifício.

2 As traduções dos textos em língua estrangeira utilizados são de responsabilidade do autor desse estudo.

a escritos de diversos autores, entre eles o criador da tectônica, Karl Bötticher (1806-1899), que tanta atenção atrai em nossos dias.

Junte-se a isso, para que se compreenda o impacto desses eventos, que o célebre *connaisseur* das artes e literato, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), havia introduzido um helenismo muito peculiar naquele país, o qual se desenvolveria no século XIX com o linguista Wilhelm von Humboldt (1767-1835), entre outros, como o espelho em que as mais nobres aspirações à unidade nacional alemã miravam-se. O neoclassicismo prussiano de David Gilly (1748-1808), de Friedrich Gilly (1772-1800) e de Schinkel (2006c) foi um de seus rebentos. Tudo isso nos dá uma vaga ideia do quão angustiante era o prospecto de que, nas condições da Modernidade, não estivesse mais dada a possibilidade de uma aparência adequada às coisas do mundo, o estilo, como necessidade e liga da sociabilidade.

Tantas conjecturas e observações, com tão poucos fatos de per-meio, seriam muito insuficientes num estudo historiográfico, a não ser que este se dê como história das ideias por meio de textos, produções documentadas e de modo a ser possível apontar suas lacunas e limites. Tenha-se em conta que não dispomos no Brasil senão de parte dos documentos pertinentes, provavelmente uma pequena parte já filtrada por meio de publicações estrangeiras, já traduzidos para o inglês, o francês ou o espanhol, os quais sempre que possível, neste trabalho, traduzimos ao português.

A segunda metade do século XIX abre-se na Alemanha com o aparecimento de algo novo, uma teoria estética socialmente revolucionária, a *obra de arte total* de Richard Wagner (1813-1883) que deu novo impulso à investigação da natureza do estilo e sua possibilidade na Modernidade por meio da proposta da universalidade da cooperação entre as artes em vez do egoísmo dos “ofícios artísticos” (Wagner, 1892a), em que a grande arte supostamente decaíra. Esse alcance da cooperação havia se tornado possível, assim acreditava, pela indústria moderna e seu potencial de eliminar a compulsão ao trabalho das multidões em benefício do consumo de poucos.

Gottfried Semper, colaborador intelectual de Wagner, foi quem levou ao campo da arquitetura a concepção da obra de arte total, que

veio a se tornar sinônimo mesmo de estilo da Modernidade. Entre os anos de 1856 e 1861, Semper (2004) redigiu sua principal obra, *Estilo nas artes técnicas e tectônicas*, que mostrava a primeira teoria do estilo a formular um fundo metafísico, qual fosse, a necessidade. O autor não deixava, porém, de buscar uma síntese quanto à origem do estilo, entre a construção do abrigo protetor primordial, que o aproximava dos materialistas, e o ornamento como monumento a rememorar a experiência originária com a necessidade, no que se aproximava de teorias estéticas.

Conforme Semper (2004), à medida que as técnicas e os materiais se afastavam daquelas experiências primordiais, as formas originárias eram como que traduzidas a novos materiais e técnicas, o que constituiria a sucessão histórica dos estilos. Na obra citada, como síntese, as duas faces se harmonizavam muito bem, tanto que a síntese deu lugar a uma teoria tendente a espacializar o ornamento como rememoração monumental da experiência da emergência do homem nos mundos natural e histórico, no que a técnica e a forma estavam igualmente implicadas. Esta teoria genética e antropológica do estilo deu proeminência às artes aplicadas no estudo dos estilos e valorizou, no âmbito cultural, as produções dos povos não ocidentais e até primitivos.

A teoria tendente a espacializar o ornamento, de Semper (2004), daria origem, ao que parece, às teorias do estilo em geral, como derivadas da espacialidade do corpo e da atividade produtiva da psique, como em Auguste Schmarsow (1853-1936) sob influência da Teoria da Empatia (*Einfühlung*) (Schmarsow, 1994). Já a escola formalista, de Alois Riegl (1858-1905) (1992b) a Siegfried Giedion (1888-1968) (1964), desenvolveu uma armação mais complexa e mais variada de possibilidades, baseada na espacialidade do corpo, na experiência, na atividade produtiva da psique e no caráter plano da visão. De fato, Schmarsow (1994) de um lado e Riegl (1992b) de outro representavam uma divisão metodológica entre a ciência antropológica da arte e a história da arte, uma divisão que, porém, há muito já perdeu sentido.

O objetivo principal do trabalho acima formulado já nos põe de saída diante de um objetivo específico, o de mapear, rapidamente que seja, o modo como nos posicionamos, hoje, em face do que seja o estilo e do que signifique ou possa ter significado este conceito em outras épocas. Trata-se de saber, por meio de um rápido apanhado de posições de historiadores da arte e da arquitetura, majoritariamente de meados do século XX, até onde a questão do estilo está preparada para uma abordagem que resista às mudanças de registro pelas quais a questão possa ter passado ao longo dos 150 anos aqui abordados. Trata-se de saber até onde podemos contar com uma questão bem formulada na universalidade ou se as disciplinas da história da arte e da arquitetura trabalham com conceitos de estilo convocados *ad hoc* a contextos específicos, o que indica certa obscuridade de pressupostos. Indagar os discursos teóricos sobre como se concebe o estilo é de grande interesse para esta pesquisa, para seus limites sobretudo.

Parece certo, por exemplo, esperar que Schinkel (2006b) tivesse uma participação importante nos deslocamentos que se operaram em seu tempo, mas está fora de nosso alcance determinar qual tenha o seu alcance, pois não nos foi possível, com os documentos a que tivemos acesso no Brasil, reconstituir possíveis relações causais entre Schinkel (2006b) e o arquiteto a ter escrito o primeiro tratado propondo um estilo da Modernidade, Heinrich Hübsch (1992a).

Outro aspecto a ser levado em conta é que durante toda a primeira metade do século XIX, na nação alemã, privada de um Estado Nacional como o de seus vizinhos, os debates e discussões sobre o estilo da Modernidade estiveram tingidos de nacionalismo. Daí que as proposições dos estilos grego, romanesco e gótico como fontes do estilo da Modernidade viessem justificadas por supostas origens nacionais dos estilos.

Interessa-nos especificamente verificar, até onde seja possível, como se deram as discussões sobre as várias teorias estéticas e um possível estilo da Modernidade na primeira metade do século XIX, na Alemanha, e a dificuldade de passar do plano especulativo ao plano prático dos novos materiais e processos construtivos e dos

novos programas edilícios e urbanísticos trazidos pela Revolução Industrial, em relação à qual, aliás, aquele país se atrasava. Nesse sentido, interessa-nos examinar as várias teorias estéticas presentes nos textos da coletânea *In What Style Should We Build?* (Herrmann, 1992), na qual figuram autores mais ou menos obscuros ou conhecidos, Hübsch e Bötticher, já referidos, e Rudolf Wiegmann (1804-1865), Carl Albert Rosenthal (1801-1879) e Johann Heinrich Wolff (1792-1869). Hübsch (1992a) aparece como autor do primeiro projeto de um estilo da Modernidade exposto no livro homônimo à coletânea. Mas é de especial interesse a teoria da tectônica de Bötticher (1992) exposta em *Os princípios dos modos de construir helênico e teutônico em relação à sua aplicação nas construções atuais*, que introduziu na polêmica de então o emprego do ferro na construção no contexto da Revolução Industrial.

Entre os autores desse período, reunidos na referida coletânea, é frequente a imagem da arquitetura como ocupando uma posição privilegiada entre as artes, o *regente coral* que lhes assinalava o lugar e a escala harmônica. Não pudemos investigar a origem dessa imagem, cuja presença torna-se ainda mais frequente na segunda metade do século XIX, sobretudo com Semper (2004), mas é difícil ignorar que se trata de uma formulação do estilo em geral sob a coordenação do estilo arquitetônico.

A teoria do ornamento de Semper (2004) daria origem, ao que parece, às teorias dos estilos em geral como derivados da espacialidade do corpo e da atividade produtiva da psique, como em Schmarsow (1994). Já a escola formalista, de Riegl (1992b) a Giedion (1964), tinha uma armação mais complexa e mais variada de possibilidades, baseada no corpo, na experiência, na atividade produtiva da psique e no caráter plano da visão. Giedion (1964), por seu turno, seria o último grande representante da escola formalista a defender a proposição do estilo da Modernidade, na figura da arquitetura moderna propagada pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam), de modo historicista e teleológico, tão tardiamente quanto os anos de 1960, dando novo formato e proeminência à atividade produtiva da consciência na figura de teorias da

simbolização como unidade cognitiva imediata. Interessante como os dois trabalhos de Giedion, a saber, *O presente eterno: os começos da arte* (1962, tradução nossa) e *O presente eterno: os começos da arquitetura* (1964, tradução nossa), não tiveram o impacto desejado; a questão já estava provavelmente desgastada pela história.

A espacialização simbólica do ornamento por meio dos “Elementos formais puros do belo”, parte da obra *Estilo nas artes técnicas e tectônicas*, de Semper (2004), encontrou eco tanto nos estudos do ornamento, habituais na época, quanto nas teorias do estilo centradas no conceito de espaço e que conferiam à arquitetura uma posição estratégica nos estudos teóricos sobre a questão do estilo, que exerceu impulso considerável no nascimento da moderna historiografia da arte. A conceptualização primeira, em formato afim à historiografia e à teoria do espaço como uma realidade positiva, deveu-se a Schmarsow (1994), a meio caminho entre a atividade produtiva da consciência encarnada num corpo e o espaço matemático. Pouco mais adiante no tempo, Riegl em seu livro *Indústria artística tardo-romana* (1992b) fez com que o espaço adquirisse o formato de uma realidade, síntese de toda a estesia e sujeita ao vir a ser histórico, sempre segundo figuras necessárias a fenomenizar o absoluto, com vinculações necessárias entre as várias épocas artísticas. Na mesma obra, esse autor mostrou as concepções do espaço a revelarem a visão de mundo determinada em cada época histórica do Ocidente. Assim, a articulação necessária das possibilidades e a combinatória entre a visão, o tato e a cinestesia determinavam a aparência adequada das coisas do mundo, isto é, o estilo de uma época e de uma sociabilidade peculiares. Este desenvolvimento foi a base das várias teorias formalistas do espaço arquitetônico e do estilo, de particular interesse para nós, a teoria das *concepções espaciais* na arquitetura e nas artes de Giedion (1962, 1964), historiador e figura de proa na compreensão e na promoção da arquitetura moderna no âmbito dos Ciam.

Também nos interessa examinar como estes desenvolvimentos se fizeram presentes quando, poucos anos após os trabalhos de Schmarsow (1994) e Riegl (1992b), os arquitetos alemães puseram-se coletivamente, no Deutscher Werkbund, a criar o estilo da

Modernidade, com o surgimento de tendências opostas objetivistas e subjetivistas, porém, ambas orientadas à obra de arte total. Esta última teve tão ampla influência para além dos círculos teóricos que se torna necessário, entre os objetivos específicos deste trabalho, examinar como se fez presente nos desenvolvimentos quando os arquitetos alemães se reuniram no Deutscher Werkbund e em meio às vanguardas.

De um lado, as iniciativas pela criação do estilo da Modernidade tiveram, de 1890 até 1905, o estilo *art nouveau* como a mais convincente realização, pelo menos à escala do objeto, ainda que nem tanto na arquitetura. Essa corrida ao estilo da Modernidade, à medida que se comprometia com as necessidades da economia alemã, culminou, em 1907, na fundação do Deutscher Werkbund, o qual viria a fundar a célebre Bauhaus, em 1919, e sobre ela exercer sensível influência. Este foi o estofo e o cenário no qual foi criada a arquitetura moderna em uma de suas frentes nacionais mais importantes. O Deutscher Werkbund, foi, contudo, uma complicada e sempre mutável composição entre o estilo da Modernidade como *Gesamtkunstwerk*, as ideias do movimento Arts & Crafts e as necessidades da indústria alemã antes de 1914, bem como, após a guerra, no âmbito do planejamento territorial e urbano e da habitação em massa na República de Weimar. Em retrospecto, a vertente utópica, ou milenarista, da *Gesamtkunstwerk* se faria sentir nos programas das vanguardas e nas ambíguas composições de interesses no Werkbund onde industriais tinham que haver-se com o culturalismo e o estilo da Modernidade de um Henri van de Velde (1863-1957) ou de um Peter Behrens (1868-1940).

É também de interesse para este trabalho verificar as incongruências discursivas no Deutscher Werkbund como entre os planos diversos da expansão industrial alemã e a ideologia da obra de arte total. Esta voltaria a ser evocada mais à esquerda nos anos pós Primeira Guerra Mundial nos planos habitacionais da República de Weimar, as *Siedlungen*, sob o lema Nova Objetividade (*neue Sachlichkeit*). Esta última não foi nem uma teoria, nem um plano de trabalho, mas um lema a designar a disposição dos arquitetos e *designers*

na República de Weimar, sob os governos socialdemocratas, ao confronto com o *déficit* de moradia e as condições da moradia popular então vigentes naquele país. Além disso, a Nova Objetividade era um lema compartilhado no primeiro pós-guerra alemão por todas as vanguardas artísticas, as expressionistas em particular, pelo que a obra de arte total se reafirmava. Essa mescla de registros discursivos parece-nos algo tipicamente alemão no tempo de Weimar, pois conjurava uma teoria estética simultaneamente social-revolucionária com planos governamentais sem a percepção do desencontro dessas formações discursivas divergentes. Por isso torna-se também tão difícil e de acesso indireto rastrear os caminhos do estilo da Modernidade no período de 1919 a 1933 sem, contudo, deixar de lembrar da proeminência de De Stijl e de sua teoria da *construção elementarista* no período (Doesburg, 1971).

A Nova Objetividade, que liderou as iniciativas urbanísticas e habitacionais na municipalidade de Frankfurt e de outras municipalidades socialdemocratas ligadas de algum modo ao Deutscher Werkbund, foi um lema que não podemos saber se era uma divisa que se referia a ir além da objetividade de Hermann Muthesius (1861-1927) (Muthesius; Velde, 1971) no Werkbund, anterior à Primeira Guerra Mundial, ou aos grupos de vanguarda, o Novembergruppe e o Arbeitsrat für Kunst, que agrupavam arquitetos e artistas à esquerda no primeiro pós-guerra, que adotaram coletivamente o lema Nova Objetividade contra as tendências subjetivas do pré-guerra. Na arquitetura, a Nova Objetividade teve como equivalente o lema Nova Construção (*neues Bauen*), pois a construção, e não a arquitetura, tornara-se a finalidade dos arquitetos.

A arquitetura moderna nos anos de 1920 vai ver-se às voltas com as necessidades modernas da moradia e da infraestrutura urbana munida sobretudo do vocabulário formal criado por De Stijl (Doesburg, 1971), devidamente filtrado pelas realidades do maquinário industrial. A influência da arquitetura elementarista de De Stijl (Doesburg, 1971) fez-se sentir na Bauhaus, sendo esta criação do Werkbund, que, ao fundir uma academia de belas artes a uma escola de artes e ofícios, deu também atualidade à reforma do ensino

profissional de Semper (2010b). A ênfase de De Stijl (Doesburg, 1971) na espacialização de todas as determinações de funções e técnicas em suas células elementares e suas respectivas unidades de mensuração, acompanhava a espacialização bi e tridimensionais com a preferência por volumes a projetar-se para fora de um centro comum em vez do agrupamento linear. Este sistema impulsionou a organização em diagonal em alguns empreendimentos da *neues Bauen*.

As ideias de Mondrian (1973), talvez mais que o discurso de Theo van Doesburg (1971), esclarecem os fundamentos do grupo De Stijl: criar um esperanto plástico de comunicabilidade universal e, assim, combater o trágico egoísmo por um universalismo absoluto tornado possível pela Modernidade, algo como a obra de arte total numa escala internacional e ampliada. Sua pintura tinha ou pretendia ter uma universalidade exemplar por meio de um número muito restrito de elementos tidos como fundamentais da percepção humana: a horizontal, a vertical, o preto, o branco, os valores tonais e as cores primárias. Repare-se que a proeminência das linhas horizontais e verticais era explicada por Mondrian (1973, tradução nossa), em *Realidade natural e realidade abstrata*, de modo muito semelhante a Semper (2004, tradução nossa) em *Os elementos formais puros do belo*, isto é, como mito antropológico da hominização do homem. Já Theo van Doesburg (1971) fazia dos elementos da construção algo como esses fundamentos universais da percepção que aparecem na literatura de Mondrian (1973).

Entre os objetivos específicos está, ainda, reconhecer as opiniões contemporâneas contrárias ao estilo da Modernidade, todos elas a considerá-lo um anacronismo velho demais para ser reeditado. A falta de um conceito suficientemente claro de estilo era responsável por confundi-lo com o ornamento ou com a busca artística pela perfeição não mais possível no mundo moderno à velocidade da tecnologia.

A criação da arquitetura e do *design* modernos entendidos como estilo da Modernidade foi um grande sucesso a curto prazo, a década de 1920, mas a longo prazo tendeu a desacreditar a noção mesma

de estilo e de sua possibilidade. A gestão de Hannes Meyer (1889-1954) à frente da Bauhaus, a partir de 1928, ele que se identificava com a Nova Objetividade, já manifestava reconhecimento da incompatibilidade entre os termos *estilo* e *modernidade*, mais do que aqueles comprometidos com a criação do novo estilo, em meio às necessidades da indústria e das massas urbanas.

De especial importância entre os críticos do estilo da Modernidade estava Adolf Loos (1870-1933), que esperava da Modernidade o fim da aparência. Tomando-se o estilo como a aparência adequada ao intercurso humano, Loos (1971) tomava o fim do ornamento, por sua irracionalidade, como o fim do estilo. Com o fim do ornamento deixaria de haver estilo ou uma aparência adequada às coisas do mundo, daí a busca de Loos (1971) por uma não aparência, por uma neutralidade da aparência. Sua apresentação do homem moderno, cuja subjetividade já não poderia caber numa aparência sensível, enunciou, não apenas a impossibilidade do estilo, mas uma situação de *não-aparência da Modernidade*. Assim, com o fim do ornamento, deixaria de haver uma aparência adequada, razão de sua busca por uma não aparência, por uma neutralidade da aparência, seja lá o que isso fosse.

O futurismo italiano (Sant'Elia; Marinetti, 1971) defendeu uma superação do estilo da Modernidade pela imposição inescapável da tecnologia e a necessária aderência da arquitetura a ela, considerada como a força motriz da Modernidade a ditar os ritmos e cadências incompatíveis com o tempo da velha arte. Assim, manifestou um caráter visionário e entusiástico com a tecnificação do mundo que estava por vir e uma aversão à tradição arquitetônica como destinada a ser eliminada.

Banham (1967), com cuja tese abrimos esta introdução, assumiu a posição crítica do futurismo italiano e de Buckminster Fuller (1895-1983) ao estilo da Modernidade, rejeitou sua possibilidade de existência e propôs, de modo diverso ao de Loos (1971), a ausência de estilo e o projeto aderente à tecnologia; esta última seria a aparência adequada ao tempo. Mas cabe indagar: será que o fim do estilo consiste na exclusividade da tecnologia como

dimensão estética da arquitetura? É isso que vemos acontecer em nossa Modernidade tardia? Aparentemente, nem Loos (1971), nem o futurismo (Sant'Ellia), nem Buckminster Fuller, nem Banham (1967) acertaram suas previsões: as obras estão longe de pôr de lado a aparência variada, ainda que dificilmente caiba falar de estilo na Modernidade avançada.

Note-se ainda que não compreendemos aqui o estilo como a dimensão estética da arquitetura, a qual pode continuar a se desenvolver e continua a ser pesquisada pelos arquitetos mesmo na condição da ausência de estilo. Diante do exposto até aqui, não é um objetivo desta pesquisa, em qualquer nível, tentar responder o que tenha um dia sido o estilo, mas preparar indiretamente algumas condições contribuintes que possam servir a uma eventual interrogação frontal da questão. Por hora, fiquemos com uma fórmula, a melhor que nos foi possível encontrar: *estilo é a aparência adequada às coisas do mundo*, derivada de Hannah Arendt (1977). No mesmo nível de abstração está a questão do que seria um mundo como o nosso em que o estilo desapareceu; que aparência, afinal, tem o mundo moderno, já um tanto maduro? Quanto às últimas questões, o que sejam aparência e mundo, ficam para outras eventuais pesquisas.

1

AS ACEPÇÕES DE ESTILO NA MODERNIDADE

O papel deste capítulo é oferecer algumas considerações de historiadores, escrevendo direta ou indiretamente sobre o estilo, que abram ao leitor o que se vai investigar nos capítulos seguintes: o *drama do fim do estilo na Modernidade*. Esta reunião procurou oportunizar o acesso a um quadro de posições que historiadores da arquitetura e da arte têm assumido em face do conceito de *estilo*, de meados do século XIX ao fim do século XX. É impossível e está fora de nossos objetivos empreender uma análise comparativa entre eles. Mantivemos como está, como uma exibição de posições a partir da literatura, sobretudo do século XX, posterior, portanto, às elucubrações do estilo da Modernidade, mas de modo nenhum isentas delas, algo que o leitor deverá processar por si mesmo. Note-se que nenhum destes historiadores sequer se põe a resolver a questão do que seja o *estilo*, limitando-se a usar o conceito segundo suas próprias tendências críticas. Este capítulo termina com um certo acento metodológico, com os textos de Schapiro (1953, 1977) e de Gombrich (2009) que, após a exposição dos outros historiadores, nos previnem quanto às controvérsias no campo da historiografia da arte e sobre o fato de que alguns dos autores aqui reunidos foram também personagens do drama do fim do estilo.

1.1 A força da norma

Quanto ao que tenha sido o estilo, os historiadores antes apontam ora estas, ora aquelas dentre suas características, mas dificilmente um conceito. Bernard Berenson (1865-1959) argumentava que o estilo era para o historiador tanto um critério descritivo quanto propriamente crítico (Berenson, 1972). Segundo este autor, seria possível, por exemplo, reunir descritivamente certo número de características que definem um estilo, como o arco apontado, a amplitude dos clerestórios transparentes, o transepto deslocado quase até a metade do comprimento da nave, a transparência dos deambulatórios ao redor dos presbitérios e os altos arcobotantes encimados por pináculos. Por outro lado, para Berenson (1972), criticamente, o estilo manifestava certeza e autoridade, não ocorrendo a ninguém o contradizer:

[...] nada é tão tiranicamente exclusivo e nivelador quanto um estilo estabelecido de modo firme! Nenhuma fé é mais intolerante. [...] Em sua plena força esmaga e tritura toda configuração com que se depara, e só as suporta se puder forçá-las através de seus próprios moldes de acordo com seu próprio padrão [...]. (Berenson, 1972, p.144, tradução nossa)

Se o estilo era assim dotado de autoridade e de indubitabilidade, como poderia surgir um novo estilo? Certamente não por ação meramente deliberada, mas por uma ação que encontrasse um eco entre produtores e público, como foi no gótico com o Abade Suger.

Na Modernidade, continua o autor, ao contrário daquela ausência de deliberação, havia se desenvolvido a indulgência para com o capricho individual, algo desconhecido sob o estilo. Essa indulgência teria surgido como *liberdade de estilo*, plenamente visível após a Revolução Francesa, quando construções, praças e jardins se tornaram bem pouco sujeitos à discussão “enquanto roupas novas”, mas somente enquanto “despesa e conveniência para nossa situação privada” (Berenson, 1972, p.145). Ora, essa deliberação em matéria

de estilo nos diz que ele já não existe nas condições da Modernidade. Na plenitude de sua existência, porém, o estilo não era confrontado com argumentos de ordem social e econômica, os quais, quando ergueram suas reivindicações, já não encontraram um estilo com o qual disputar, mas uma confusa situação deixada pelo seu desaparecimento.

1.2. Estilo como norma societária assente sobre a ética moderna do trabalho

O conceito crítico de estilo de Berenson (1972) compreende sua autoridade e indubitabilidade e que estas realidades se dissiparam mais ou menos na época da Revolução Francesa. Mas esta compreensão, que reconhece a objetividade do estilo e de suas normas, é mais antiga que este autor. Os teóricos referenciais do movimento Arts & Crafts, John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) identificavam a unidade que supunham caracterizar os estilos históricos com o grau de unidade social, ou melhor, o grau de organicidade da sociedade que os produzira, cujo ponto alto na história teria sido a cidade medieval e a suposta liberdade política haurida pelo sistema das guildas, o qual teria supostamente realizado a unidade entre o trabalho das mãos e o trabalho criativo do intelecto. Em *A lâmpada da obediência*, Ruskin (1989, tradução nossa) compreendia com agudeza que a *norma* do estilo, ou a aparência que situava as coisas no mundo, à medida que era já compreendida como norma, deveria comandar submissão voluntária e indubitável. A arquitetura, que supunha haver dado forma e aparência ao mundo e que tradicionalmente provia nichos, pedestais, vãos e molduras para as outras artes e por esses meios lhes assinalava o lugar e a escala apropriados, deveria encarnar a autoridade ou a indubitabilidade da norma. Ao falar da época medieval, que idealizava, sustentava que:

[...] A arquitetura não gozava, então, das concessões que se estendem às obras do espírito individual; ela afirmava sua relação com

tudo o que é universalmente importante ao espírito humano e por sua própria submissão majestosa evidenciava sua semelhança com tudo aquilo de que dependem a luta e a força social da humanidade [...]. (Ruskin, 1989, p.202, tradução nossa)

A “força social da humanidade” era interpretada em *As pedras de Veneza* (Ruskin, 2003) como a ética societária que fizera, assim entendia Ruskin, a grandeza e a independência política da cidade-estado medieval. Igualmente, Willian Morris (1985b) em um de seus escritos fez do sistema de trabalho nas guildas medievais o sustentáculo da liberdade política mais plena, pelo menos durante certo período. Com Ruskin (1989), em *A lâmpada da obediência*, a “força social da humanidade” aparecia como o trabalho e seu caráter social e universal, que seriam o estofa da autoridade da norma e da felicidade, do bem-estar de se viver em belas cidades e em belas casas. Repare-se que esta moral do trabalho social e universal era estritamente moderna e tendente ao capitalismo, muito diversa da concepção medieval e beneditina do trabalho como louvor a Deus, o que não o impedia de fazer do trabalho essa suposta essência geral do estilo.

O que Ruskin (1989) considerava o maior dos males de seu tempo, a ociosidade, significava a falta de ganha-pão para os necessitados e a falta de trabalho intelectualmente envolvente para os que podiam entregar-se ao ócio *improdutivo*. Além do mal, que consistia na miséria dos trabalhadores e na dissolução do artesanato, havia a corrupção moral das classes altas e dos governos; afinal, aqueles que não tivessem o que fazer, salvo as raras exceções dos homens de gênio, fatalmente fariam o mal. O combate a esse complexo de males se daria pela arquitetura ou pelo estilo:

[...] Todas as artes afrouxariam a norma se a arquitetura não mantivesse a cabeça erguida e seguisse do modo mais viril o primeiro princípio do bom senso, ou seja, adotar um sistema universal de formas e de trabalho, o qual não se pode criar pela força do raciocínio ou da imaginação [...]. (Ruskin, 1989, p.205-206, tradução nossa)

Em plena Revolução Industrial, essa concepção moral do trabalho levava Ruskin (1989) a prescrever algo totalmente extemporâneo: que se pusessem de lado as imensas inversões do trabalho de verdadeiros exércitos de operários, trabalho mecânico como se dizia então, em obras de infraestrutura ferroviária e se investisse a mesma quantia na construção de catedrais e de belas casas para todos. Trocar-se-ia a “[...] vantagem, algo duvidosa, do transporte rápido pelo prazer que nos proporcionaria o simples estar em casa [...]” (Ruskin, 1989, p.212, tradução nossa).

Esse diagnóstico civilizatório dos males da Modernidade tinha como alvo a ausência de objetividade na estética, ou seja, a situação de inexistência da norma do estilo e a consequente busca, de puro impulso subjetivo, da originalidade pela originalidade, a qual o autor, de bom grado, ligava ao ócio das classes superiores. A norma arquitetônica, na salvaguarda de seu papel e de suas virtualidades, deveria ser tão universal e coesa quanto a língua nacional. Praticada em todas as obras, nas modestas e nas majestosas igualmente, seria tão franca e indubitavelmente aceita como as palavras da língua ou a moeda nacional. Qual fosse o estilo – gótico, clássico ou outro qualquer –, importava menos do que simplesmente que houvesse algum estilo, a norma dotada de autoridade absoluta e unânime.

A originalidade só teria sentido se purgada do mal que era a “liberdade de escolha” (Ruskin, 1989, p.208, tradução nossa) e, uma vez que a norma fosse plenamente aceita e dominada pelos praticantes, que a originalidade ficasse circunscrita àquelas modificações da norma buscadas, não por necessidades individuais de dignidade e independência, mas por motivos análogos às liberdades que um grande orador toma para com seu idioma, como consequências inevitáveis, espontâneas e brilhantes de um esforço de expressão.

1.3 A condição moderna repele o estilo: o choque e a obra alegórica

Tafuri, Cacciari e Dal Co, em *De la vanguardia a la metropoli* (1972), estudaram fenômenos do século XVIII segundo dois conceitos da experiência moderna, estudo este que pode ser aplicado ao problema do estilo. Tratava-se da experiência do choque tal como conceitualizada por Walter Benjamin (2003, tradução nossa) em *Origem do drama barroco alemão* e a correspondente configuração da “obra de arte alegórica”. Mas os três autores italianos deram ainda outro passo de interesse para nosso trabalho e inseriram aqueles conceitos no universo da crítica da economia política, de modo a assimilar o choque à condição perceptiva ou mental de se viver numa plena economia mercantil. A circulação monetária ou de mercadorias constituiria o choque conceitualizado por Simmel (2002), a constante alternância entre o sensível e sua conversão a valor monetário, dada na cadência da circulação, que condicionava a atitude *blasée* necessariamente defensiva. A metrópole era, assim, o lugar por excelência do choque, no qual todas as relações estariam suspensas em face da circulação mercantil, sobretudo a possibilidade do estilo, acrescentemos.

A obra alegórica fora conceptualizada originalmente no âmbito de um estudo sobre o Barroco, em cujas obras a unidade do que havia sido antes, a mimese, desfez-se numa reunião desconexa de fragmentos, índice de que o mundo perdera a sua unidade de sentido que assinalava o lugar a cada coisa numa imagem total e orgânica. Tafuri, Cacciari e Dal Co (1972) encontraram a obra alegórica, ou assim a compreendiam, no repertório da arquitetura já em meados do século XVIII, precisamente nas *Observations sur l'architecture* (1756), de Marc Antoine Laugier, e na série de gravuras de *Il campo marzio dell'antica Roma* (1761, 1762), de Piranesi.

Nas primeiras, conquanto para os teóricos dos anos 1700 a cidade se mantivesse na mesma área formal que a pintura, “[...] a seletividade e o criticismo significam a introdução, no urbanismo, de um fragmentarismo que colocava no mesmo plano dos valores não

apenas a Natureza e a Razão, mas também o fragmento natural e o fragmento urbano [...]” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p.19, tradução nossa). A estética do pitoresco fazia-se sentir e o conceito de natureza era equacionado à razão, enquanto fundo de objetividade e de verdade, frente ao qual os esquemas formais do Barroco se tornavam um inaceitável apriorismo, algo artificial, contra o que a reunião de fragmentos da tradição e da natureza se dava sob uma ordem diversa, que os autores caracterizavam como a ordem da conversão da cidade a “máquina produtora de novas formas de acumulação econômica” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p.21, tradução nossa). Do aparente paradoxo entre naturalismo e pitoresco, de um lado, e a razão econômica, de outro, os autores deduziam o papel da ideologia.

Chama a atenção, para os fins de nosso estudo, o fragmentarismo da obra alegórica, totalmente avesso ao estilo, e que se mostrava, para Tafuri, Cacciari e Dal Co (1972), nas gravuras de Piranesi, como uma visão de pesadelos, onde assumia contornos da “crítica histórica” e de criticismo em geral a operar uma “autópsia da arquitetura” ou da tradição. Na perspectiva niilista, prosseguiram os autores, “descortinável atrás das fantasias alucinadas de um Lequeu, de um Bélanger, de um Piranesi” (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p.21, tradução nossa), o criticismo iluminista renunciava à formalização da cidade em prol de uma “vocação científica”, ou seja, ser uma “ciência das sensações”, como na “arquitetura falante” de Ledoux, ou um “instrumento de equilíbrio social” na questão dos “tipos” de Durand e Dubut.

[...] Com os instrumentos de uma arquitetura que renunciou a criar objetos para converter-se em técnica de organização de materiais pré-existentes, exigem uma comprovação realizada desde fora da arquitetura. [...] Com o brilho dos grandes críticos da ilustração, estes críticos iniciam uma sistemática e fatal autópsia da arquitetura e de todas as suas convenções [...]. (Tafuri; Cacciari; Dal Co, 1972, p.21-22, tradução nossa)

Os autores nos davam ainda outra pista para a entrada em cena dos interesses sociais na Modernidade, a necessidade de equilíbrio social que surgia com o enfraquecimento da sociedade tradicional e das formas tradicionais, para assinalar a cada um o seu lugar, bem como do redemoinho social em que se tornavam as grandes cidades já no capitalismo mercantilista. Por outro lado, a *arquitetura falante*, pesquisada por meio da psicologia, denunciava que a autoridade e a indubitabilidade das ideias, não eram mais da ordem da comunicação direta, imediata e universal.

1.4 O fim do estilo e a “perda do centro”

Num ponto bem distante dos autores italianos, Tafuri, Cacciari e Dal Co (1972), no espectro ideológico dentre os historiadores da arte e da arquitetura, Hans Sedlmayr (1896-1984) desenvolveu sua tese da “perda do centro” como corolário da arte autônoma. Em sua tese *Arte em crise, o centro perdido* (Sedlmayr, 2006, tradução nossa), o desenvolvimento da arquitetura nos séculos XVIII e XIX ocupava uma posição proeminente na construção de um argumento que a ultrapassa e concerne a todas as esferas artísticas. O autor flagrou o fim da tradição e do estilo, bem como o aparecimento de um certo número de problemas ou programas de projeto que, no decorrer desses séculos, constituiriam um deslocamento das expectativas que a tradição satisfazia. Eram os chamados “problemas-mestre”: o jardim paisagístico, o monumento arquitetônico, o museu, o teatro, a exposição e a fábrica.

Na vigência da tradição, clássica ou cristã, havia tipos arquitetônicos, certas configurações espaciais e construtivas associadas a usos bem definidos, que permaneciam fixas por longos períodos, por séculos mesmo, e que deram suporte ao desenvolvimento do que a Modernidade chama de estilos históricos arquitetônicos e das artes contribuintes. Nas palavras do historiador, essas configurações exibiam “[...] uma certeza no modo de abordagem e algo como um tipo fixo [...]” (Sedlmayr, 2006, p.10, tradução nossa). O próprio

desenho das cidades seguia tipos urbanísticos definidos e fixos, como o foram as cidades que os romanos fundaram por todo o Império. Assim foi com o templo períptero, com o teatro, com as ágoras, os mercados e os pórticos nas cidades gregas. Assim foi com o fórum, com a basílica, com os anfiteatros, com as termas e os hipódromos em Roma. Assim foi, também, com a basílica cristã e com o mosteiro durante a Idade Média, até o século XVII.

De acordo com esse autor, já na Idade Média tardia apareceu o “paço municipal” e, no Renascimento e no Barroco, desenvolveram-se o palácio dos príncipes e monarcas e os castelos (*chateau*, *Schloss*, *palace*), os quais chegaram a rivalizar com os edifícios eclesiásticos. Esses foram os edifícios que, cada um em seu tempo, concentraram todos os esforços artísticos, enquanto tudo o mais seguia soluções práticas e modestas a imitar outros tantos modelos. Essas obras em que a arquitetura, pintura, escultura e decoração se reuniam, representavam ou tornavam presente algo de invisível, mas indubitável, para a totalidade do corpo político que os construíam, fosse este algo a *phýsis* dos antigos, a divina providência cristã ou, por delegação, a monarquia nacional absoluta.

Sobretudo as configurações tipológicas, as formas e as soluções naquelas produções exibiam uma indubitabilidade e uma segurança de estilo para as quais a Modernidade jamais conheceu equivalentes, ressentindo-se de algo como perda ou fim. Sedlmayr (2006) assinalava que essa perda não era algo como uma crise circunstancial, pois, no século XIX, catedrais, palácios, castelos e paços municipais continuaram a ser construídos, com combinações tipológicas as mais variadas e a custos elevados inclusive, sem exibir aquelas qualidades. Essas obras não exibiam mais aquela unidade orgânica entre estrutura e demais componentes, tendo esses últimos se tornado como que uma vestimenta ornamental e plástica intercambiável e incerta, o que se formulava fora mesmo do registro moral.

Nessas constatações, Sedlmayr (2006) evocava a tese hegeliana, segundo a qual o invisível, o transcendental, o *Espírito* enfim, nas condições da Modernidade, deixaram de comportar representações sensíveis e que essas, por sua vez, haviam passado a depender da

mediação de ideias abstratas, privadas da possibilidade de outrora de manifestar-se sensivelmente de modo imediato e para todo o corpo político ou comunidade. Esse autor, um cristão conservador, senão reacionário, estava longe de subscrever a tese hegeliana, mas a evocava como comprovação de sua própria e oposta tese, a saber, a decadência do Ocidente cristão com o enfraquecimento da religião. Não obstante, o diagnóstico da “perda do centro” é muito bem-feito.

1.5 O fim do estilo e a consciência de seu fenômeno

O testemunho agora a ser tratado dá conta da aparição do ecletismo já em fins do século XVII, com John Vanbrugh (1664-1726) e Nicholas Hawksmoor (1661-1736), dois arquitetos associados britânicos (Collins, 2003). O primeiro era um escritor que se tornou arquiteto para atender aos apelos de sua clientela após bem-sucedidas experiências cenográficas, e o segundo, um praticante saído do estúdio do renomado arquiteto Christopher Wren. Esses arquitetos teriam criado um idioma arquitetônico próprio, por

[...] deleite em obter novas composições através da mistura de elementos clássicos em combinações excêntricas, ou por inverter a relação tectônica normal dos motivos clássicos, procedimentos até certo ponto correspondentes, com referência à arquitetura do séc. XVI, ao que conhecemos como maneirismo, mas muito mais radicais, a ponto de terem virtualmente criado um novo vocabulário arquitetônico com formas esculturais. (Collins, 2003, p.23, tradução nossa)

Collins (1920-1981) comentava, ainda, que os dois arquitetos britânicos

[...] projetavam alegremente, quer no clássico, quer no gótico, sem considerações de qualquer tipo quanto aos princípios envolvidos. Em segundo lugar, encontramos, sobretudo em Hawksmoor, o

que John Summerson descreveu como uma ‘paixão mórbida pela arqueologia’. Em terceiro, encontramos em seu trabalho uma busca deliberada por efeitos escultóricos e pitorescos, uma técnica particularmente admirada por John Soane, que afirmava que a inventividade de Vanbrugh não tinha igual na Inglaterra, e que o ‘jovem arquiteto que estudasse os efeitos pitorescos de seu trabalho aprenderia a evitar a aborrecida monotonia de artistas menores, aprenderia a pensar por si mesmo e desenvolveria gosto próprio’. (Collins, 2003, p.23, tradução nossa)

Entende-se que o *indifferentismo* que praticavam fosse explicado pelo autor pelo gosto clássico que diferenciava a Inglaterra do Barroco que se praticava, então, no continente, mas também pelo fato de que sua carência de treino formal em academias facilitasse seu novo modo de comércio com a tradição, *baseado na moda literária*. O que intriga, contudo, é que isto tenha se tornado possível, ou seja, que a autoridade da tradição tenha sido convertida em um catálogo de elementos intercambiáveis para a produção de efeitos. Com esses arquitetos, estava-se a um passo do que Tafuri, Cacciari e Da Co (1972) chamavam de crítica histórica e também de “crítica da crítica”, a qual pedia uma verificação feita “fora da arquitetura”, ou seja, na literatura, condição esta que não é senão outra aparição da tese hegeliana.

Há, contudo, uma diferença, pois o criticismo respondia ao drama do que iria se configurar como o fim da norma do estilo, enquanto o ecletismo, ou *indifferentismo*, desses arquitetos não via drama nenhum, antes aceitava que a clientela da velha aristocracia e, sobretudo, da burguesia de mentalidade utilitária e necessitada de legitimação social requeresse *estilo* ou *estilos*. O século XVIII formou a “consciência dos estilos” (Collins, 2003, p.61, tradução nossa), isto é, a percepção de que a Modernidade carecia do que todas as outras épocas exibiam, o estilo ou a norma da tradição dotada de autoridade e indubitabilidade, o que se traduzia em certa uniformidade de aparência nas produções tanto da grande arte quanto do artesanato, uma aparência das coisas do mundo criada pela arte mesma e que

transforma o transcendente em coisas mundanas, as obras de arte, em coisas mundanas muito particulares (Arendt, 2007).

Se a autonomia é uma possibilidade condicionada, ela o é às expensas de outras que se tornaram impossibilidades. Assim, essa condição moderna pode ser compreendida, e muitas vezes o foi e continua a sê-lo, como privação, como fim ou morte. Acontece, também, que a tradição perdida seja interpretada como algo que mudou necessariamente de forma e de manifestação fenomênica, como era com a arte e o *Espírito* em Hegel (1996), ou como algo incerto e aberto à prospecção. Se a autonomia for compreendida como uma possibilidade, passa-se, então, à investigação prospectiva. Se for, contudo, compreendida como ausência intolerável, dá lugar a projetos de reversão, os quais podem, amarga e inadvertidamente, concluir-se na perspectiva mesma que repudiavam de saída. Mas será que arte e estilo estão assim ligados por um mesmo destino?

1.6 A arquitetura moderna como “estilo internacional”

Reyner Banham (1922-1988), em sua obra *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (1967, tradução nossa), desprezava o termo *funcionalismo*, que não seria nada senão um refrão vazio de Louis Sullivan (1856-1924) e um substituto de improviso para *racionalismo*, que a despeito de comunicar “certa austeridade e nobreza”, parecia-lhe padecer de “pobreza simbólica”. Esse autor preferia o então já velho “estilo internacional”, porque estilo e porque em diáspora, argumentava, com o empobrecimento do discurso com que a arquitetura moderna veio a ser apregoada por seus apologistas tardios já nos anos de 1930, desejosos de estreitar o *front* de batalha desta para coisas mais prosaicas como economia e eficiência: “[...] O objetivo do estilo tinha sido claramente, para citar Gropius sobre a *Bauhaus*, e sua relação com o mundo da era da máquina: [...] inventar e criar formas que simbolizassem aquele mundo [...]” (Banham, 1967, p.320, tradução nossa).

Pois bem, até aqui temos que o estilo internacional fora criado com a pretensão de prover uma aparência adequada ao ambiente da era da máquina, e assim entendemos, com Banham (1967), que o estilo é uma aparência ambiental, uma aparência do mundo se quisermos. Mas também entendemos, com o autor, que o mundo da era da máquina já não admitia uma tal aparência e a falha em se aperceber disso seria também a falha estrutural do chamado movimento moderno. Banham demonstrava isso pela análise crítica de duas obras primas, o Pavilhão de Barcelona e a Villa Savoye, ambos de 1928. Nas duas obras, Banham (1967) encontrava símbolos e formas da tradição que, inclusive, agenciavam elementos da Modernidade maquinica em vista dos fins da tradição. Conforme o autor, o confuso discurso do arquiteto Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), por ocasião da inauguração do Pavilhão de Barcelona, dava a entender que a finalidade da arquitetura moderna era domesticar, pela cultura, um mundo de incessantes mudanças, sempre acelerando. Mas o que é este conceito de “era da máquina” que o movimento moderno falhara em compreender? Para isso, Banham (1967) evocava dois autênticos conhecedores: antes de 1920, o Movimento Futurista e, um pouco mais tarde, o norte-americano Buckminster Fuller (1895-1983). Este último havia tido a seu favor um autêntico e profundo conhecimento de tecnologias da construção e ainda de outras áreas: “[...] uma tendência desenfreada à mudança constantemente acelerada” (Banham, 1967, p.327, tradução nossa).

Este processo sem freio de mudança, mais do que conceito de uma modalidade determinada de atividade produtiva, a tecnologia, é um conceito do tempo histórico. Hannah Arendt (2007) caracterizou a Modernidade madura como o domínio do processo incessante. Em outras épocas, a atividade produtiva tinha um término, que era o produto, dotado este de certa durabilidade e posto para o uso humano. Já na Modernidade madura, a atividade produtiva não conhece a conclusão no produto, pelo que não há pausas e desvios. A atividade produtiva como processo ininterrupto faz do produto um elo necessitado de um consumidor para que o processo mesmo não seja interrompido, como nas crises cíclicas de superprodução;

tampouco subsiste a fronteira entre o humano e a natureza. Num processo desse tipo, sem o produto como terminação, não pode haver qualquer conceito de obra-prima e de perfeição.

Conforme este conceito de tecnologia colhido entre os futuristas e em Bucky Fuller, Banham (1967) avaliava o destino do movimento moderno, e não só do Pavilhão de Barcelona e da Villa Savoye:

[...] A teoria estética do estilo internacional havia evoluído entre os extremos do futurismo e do academicismo, mas seu conceito de perfeição os afastava do futurismo em direção ao academicismo, fosse o de Blanc ou o de Guadet, e também os levava a justificar essa tendência por teorias racionalistas e deterministas de um tipo pré-futurista. A perfeição do Pavilhão de Barcelona e da Villa Savoye só poderia ser atingida desse modo, pois o futurismo, dedicado à constante renovação de nosso ambiente arquitetônico descartava todo processo com uma terminação determinada, tal como aquela da perfeição. (Banham, 1967, p.327, tradução nossa)

Num sistema produtivo em que o produto seja uma terminação, as cadeias relacionais que envolvem todo o ambiente podem se constituir de modo a apontar para um transcendental, o qual é o modelo invisível das produções visíveis dotadas de duração e, portanto, a terminação ou finalidade de toda a atividade produtiva. As obras primas, assim, são as produções que mais perto chegam do modelo invisível, pois que este é o *télos* imanente ou *entelkheia* das coisas visíveis. Compreende-se desse modo como, no mundo moderno, o estilo vá se tornando mais e mais coisa do passado. Mas compreende-se também como o estilo fosse da natureza da transcendência, a qual como que evaporou em nosso mundo. Note-se que esta transcendência é uma configuração que se dá na esfera dos valores de uma certa formação social e que responde aos conflitos de interesses políticos vigentes de modo a harmonizá-los numa visão de mundo com a religião e as possibilidades e o estilo de pensamento da época e do lugar.

1.7 O questionamento da suposta unidade de sentido e de formas dos estilos históricos

1.7.1 Schapiro – Style (1953)

O historiador da arte Meyer Schapiro (1904-1996) escreveu em *Style* (1953) a mais compreensiva exposição dos vários sentidos que o estilo adquire em disciplinas as mais variadas como a filosofia da história e a arqueologia, mas, sobretudo, descreveu com concisão o trabalho do historiador em formular as qualidades que circunscrevem o estilo e sua possibilidade de variação e flexão à medida que se diferencia no tempo e no espaço, sem deixar também de repelir o dogmatismo que há no *materialismo* em história da arte. A obra apresenta uma admirável sinopse das orientações e atitudes assumidas principalmente desde o século XIX, quando a disciplina deixou de ser obra de alguns poucos autores amplamente separados no espaço e no tempo, como Vasari (1511-1574) e Winckelmann, por exemplo, e tornou-se um empreendimento compartilhado em comunidades universitárias, época muito preocupada com método e metodologia, para o bem e para o mal.

Schapiro (1953) questionava a armação de princípios fundamentais e de delimitações de objetos que cabem ou não na esfera da história da arte e da arquitetura. Das relações com a arqueologia e subsequentemente com a antropologia, como com Franz Boas, surge uma disputa entre ciência da arte e história da arte, com vários matizes, mas sempre com vistas a concepções do tempo histórico, do homem e suas produções como objeto do conhecimento científico, sobre o qual tanta esperança aquele século depositou. À medida que a *Kunstgeschichte* deu resultados mais *in tandem* com as percepções estéticas e mostrava maior fecundidade analítica, o autor não lhe poupava o *determinismo* das visões de mundo e dos papéis das *raças* na história. A despeito da admiração, não deixou de criticar estes aspectos francamente incômodos presentes nos esquemas cíclicos da história da arte, do objetivo ao subjetivo em Riegl e do linear ao pictórico com Wölfflin (1864-1946).

Por toda parte se tratava, para Schapiro (1953), de fazer de descobertas pontuais da disciplina, agulhões críticos sobre outros aspectos dela, como a afrouxar-lhe a rigidez sem desfazer-se de sua fecundidade para a imaginação. Onde o estilo em geral era entendido como homogeneidade de formas em diapasão com homogeneidade de visão de mundo, o historiador encontrava nas conquistas da disciplina fatos a abalar essa concepção mesma de estilo, por toda parte, no tempo e no espaço. Se a Idade Média era compreendida como visão de mundo estruturada de ponta a ponta pela religião cristã, essa suposta unidade recebia o contraditório das irregularidades estilísticas de catedrais medievais construídas ao longo de gerações. Não obstante sua crítica ao esquema cíclico-teleológico de Riegl, não deixava de subscrever-lhe a tese do culto moderno aos monumentos quando esta apontava que somente a Modernidade se via obrigada a terminar um monumento, após longo período de construção, no estilo original do início da construção. Muito, ou quase tudo que faremos neste trabalho, apoia-se nesse balanço crítico da história da arte, lá pelo 150º aniversário sistemático da disciplina.

Seu espírito livre e fina e sutil erudição não poupava os clichês encrustados na disciplina, ainda que, em vez de simplesmente descartá-los, lhes investigasse o sentido positivo. Em seu trabalho *Sobre a atitude estética na arte românica* (1977, tradução nossa), Schapiro, afinal um grande estudioso do estilo romanesco, sobretudo da escultura e da arquitetura, desafiava a crença no estilo como norma uniformemente aceita, bem como a crença de que fosse muito bem afinado com papéis sociais institucionalizados. Mais que isso, desafiava a crença na organicidade social da arte medieval e em que a arte moderna e seu “esteticismo” não passassem de “mero ornamento” na vida de nossos tempos. Assim, reproduzimos abaixo um trecho desta obra, ainda que um tanto longo, mas que nos parece oportuno:

Os críticos da cultura moderna, já há um século, gostam de contrastar o lugar da arte em nossa sociedade com seu papel na Idade Média. Nesta última supõem que a arte fosse uma parte essencial da vida social, enquanto em nosso tempo não passe de ‘mero

ornamento' sem utilidade ou altos fins espirituais.¹ Este juízo do caráter inorgânico da nossa arte moderna repousa sobre uma concepção estreita e simplificada da natureza da arte e como ela funciona hoje. Na falta de simpatia pela arte moderna, estes críticos dificilmente poderiam servir como guias a suas qualidades e metas. Pode-se facilmente mostrar que a arte contemporânea, embora não religiosa – e precisamente por isso – é inextricável das experiências e ideais modernos, não menos ativa do que a velha arte com a vida de seu tempo. Isto não significa que quem admire as obras modernas deva aceitar as instituições modernas como boas – muito da melhor arte de hoje é, pelo contrário, profundamente crítica da vida contemporânea. Analogamente, admirar a arte medieval não requer que aceitemos o feudalismo como uma ordem humana ideal ou que as lendas e mitos representados por esculturas em igrejas sejam crenças verdadeiras. O que nos concerne aqui, contudo, não é a defesa da arte moderna e sim, antes de tudo, indagar sobre a opinião comum de que a arte medieval era estritamente religiosa e simbólica, submetida a finalidades coletivas e absolutamente imune ao esteticismo e ao individualismo da nossa época. Procurarei mostrar que entre os séculos XI e XII a Europa Ocidental estava imersa, no campo da arte eclesiástica, numa nova esfera de criação artística despojada de conteúdo religioso e imbuída dos valores de espontaneidade, de fantasia individual, alegria da cor e do movimento, além da expressão do sentimento, que antecipam a arte moderna. Essa nova arte, às margens da obra religiosa, era acompanhada por um gosto consciente dos expectadores pela beleza da execução, dos materiais e dos expedientes artísticos, independentemente dos significados religiosos. Que tais atitudes e qualidades existissem nas poesias vernaculares e latinas do tempo é bem conhecido; o esteticismo dos poemas trovadorescos não precisa ser lembrado. Mas os objetivos paralelos de pintores e escultores contemporâneos são menos familiares aos estudiosos da Idade Média. [...] Devemos recusar a ideia de que a arte cristã fosse simplesmente a arte secular posta a serviço da igreja.

1 Hegel (1996) mais uma vez em causa.

Isto pode ser verdade para a maioria da arte religiosa de hoje, mas na Idade Média era nos projetos da Igreja, e na tentativa de resolver problemas suscitados por anseios e pontos de vista religiosos, que os artistas medievais criaram certas de suas formas mais originais e imponentes. Não obstante, numa instituição tão altamente organizada como era a cristandade medieval, é difícil distinguir entre anseios religiosos e seculares. [...]. Mas a relação entre arte e religião era indiferente ao *status* clérigo ou laico dos artistas. (Schapiro, 1977, p.1-2, tradução nossa)

1.7.2 Gombrich – *Style*

O grande historiador austríaco Ernest Hans Gombrich (1909-2001), radicado no Reino Unido desde a ascensão do nazismo em seu país até sua morte, deu voz na disciplina da história das artes à crítica de toda a historiografia baseada em algum esquema preconcebido de desenvolvimento histórico e em alguma representação teleológica. Seu método, ou talvez seu estilo em fazer história do estilo, apesar disso, difere amplamente daquele de Shapiro (1953). Seu modo de proceder ao pesquisar o que fosse o estilo, consistia em partir do significado da palavra *estilo* nas práticas e usos de nosso tempo, como que para neutralizar qualquer compromisso prévio já contraído pela história da arte. Nossa época é, de longe, de longe mesmo, a época mais abundante no uso do termo *estilo* e desta abundância surgiu um conceito devidamente *neutralizado*, estético bem como ético, até onde o historiador se punha a ir:

Estilo é qualquer maneira distinta, e assim reconhecível, pela qual atos são cometidos e artefatos são feitos, ou deveriam ser cometidos e feitos. O amplo espectro de aplicações implicado nesta definição reflete-se na variedade de usos da palavra [*style*] no Inglês corrente. (Definições e ilustrações de *style* no Shorter Oxford English Dictionary ocupam três colunas). Estes usos podem ser convenientemente agrupados como descritivos ou normativos. As

descrições podem classificar os vários modos de fazer de acordo com os grupos ou países, ou períodos, onde estes tenham sido ou sejam habituais – por exemplo, o estilo musical cigano, o estilo francês de culinária, ou o estilo de vestimenta do século XVIII; ela pode levar o nome de uma pessoa particular, como no estilo *ciceroniano*, ou ainda denotar a maneira de um indivíduo de fazer ou produzir algo como ‘este é meu estilo’. Similarmente, instituições ou empresas podem ter um modo distinto de procedimento ou de produção que seja norma obrigatória para todos os funcionários; publicações, por exemplo, têm um *estilo* da casa, por assim dizer, que seja norma a ser seguida pelos autores, tais como como estilo de referências bibliográficas e de citação de autores ou de títulos de livros etc. [...]. (Gombrich, 2009, n.p., tradução nossa)

Gombrich (2009) reuniu um considerável número de exemplos modernos ilustrativos das sutilezas que o conceito de estilo, ou apenas o termo, pode cobrir na Modernidade. Mas importa-nos aqui os objetivos do autor e as consequências de seu método para a história da arquitetura e da arte, os quais se mostram na posição de que importa mais o uso que o produtor faz do produto e não o consumidor, o que é bastante razoável, para não dizer óbvio, veja-se a publicidade. Como outra condição, conforme Gombrich (2009), é que haja possibilidade de escolha do produtor ou agente em produzir ou agir de um modo e não de outro:

[...] A aplicação indiscriminada do termo *estilo* a qualquer tipo de ação ou de produção, que o usuário, em vez do produtor, seja capaz de distinguir, tem tido graves consequências metodológicas. Pode-se alegar [e assim será neste artigo] que somente contra um pano de fundo de escolhas alternativas pode o modo distintivo ser visto como expressivo. [...] Não pode haver questão de estilo nenhuma a não ser que o falante ou o escritor tenha a possibilidade de escolher entre formas alternativas de expressão. (Gombrich, 2009, n.p., tradução nossa, *itálico do autor*)

Assim, Gombrich (2009) expôs a grande frequência com que fatores em geral desprezados ou tidos como de vulto menor, como a competição entre artistas e arquitetos, entre outros casos, comparecem na formação das obras e do estilo: “[...]. Contudo, uma vez que considerações de prestígio às vezes trazem suspeitas de insinceridade e esnobação, o mesmo movimento [a escolha expressiva] pode ser descrito como moda por seus críticos, ou como estilo pelos adeptos [...]”. (Gombrich, 2009, n.p., tradução nossa).

Da plethora de usos modernos do termo, Gombrich (2009) ia à Antiguidade para surpreendê-los num registro erudito e originário:

[...] A palavra estilo deriva do latim *stilus*, o instrumento romano para escrever.² Esta palavra poderia ser usada para caracterizar a maneira de escrever de um autor (Cícero, Brutus etc.), ainda que o termo mais frequente para estilo literário fosse *genus dicendi*, modo ou gênero discursivo. Os escritos dos professores de retórica gregos e romanos ainda oferecem a mais sutil análise já tentada das várias possibilidades e categorias do estilo. (Gombrich, 2009, n.p., tradução nossa, *itálico do autor*)

Na historiografia das artes ainda recente, Gombrich (2009) travou uma cruzada contra seu *inimigo*, por assim dizer, todo tipo de hegelianismo na historiografia da arte e da arquitetura, fosse conservador ou de esquerda, como é o caso do marxismo. A razão disso é que atribui a Hegel, em suas obras *Filosofia da história* (2001) e *Curso de estética* (1996), ter implantado na nascente disciplina da história das artes, da qual teria sido pelo menos um personagem do maior relevo, senão o fundador, a concepção de que a história é um revelar-se ascendente do absoluto, ou seja, Deus, espírito do mundo que se revela a cada época de modo correspondente a certa figura necessária, assim como necessária seria a ordem temporal de sua

2 É bom considerar, à margem deste autor, que *στήλη* em grego significa coluna arquitetônica, além de monumento fálco, o que pode ter implicações significativas para o tema do *estilo*.

sucessão. Há quem diga, por outro lado, que seu desconforto fosse apenas com a filosofia da história de Hegel (2001), quando separada de sua metafísica. Seja lá como for, este esquema de que Deus se revela numa sequência de configurações necessárias ofereceu o modelo de um procedimento determinista, progressivo e teleológico para todas as disciplinas históricas, a história das artes em particular. O aspecto problemático é que a divisão dos períodos estilísticos e seu sentido acabam vindo antes da consideração da produção das obras mesmas, o que exclui tudo de arbitrário e casual, bem como a relação entre meios artísticos e propósitos expressivos dos artistas ou artesãos. Levado em conta esse aspecto problemático, os estilos passam a incluir também os aspectos de problemas técnicos e fins expressivos a resolver, problemas a que um historiador estritamente *hegeliano* tenderia a considerar meramente subordinados.

Em vez deste descaminho com que critica a teleologia na história, seguindo declaradamente os passos do filósofo Karl Popper e sua obra *Pobreza do historicismo* (2007), Gombrich (2009) propõe o que poderíamos chamar de método nominalista, em contraste com os métodos essencialistas na história das artes. Houve, em fins da Idade Média, um debate entre filósofos sobre o que seriam os conceitos e categorias com que o pensamento pretendia compreender o mundo. Os nominalistas defendiam que fossem apenas nomes que damos às coisas e eventos, porque precisamos agrupá-los de algum modo e de acordo com certa finalidade. Os essencialistas sustentavam que aqueles nomes designassem a essência comum às coisas e eventos por eles denominados. Assim, os *hegelianos*, ao trabalharem com esquemas da história e de suas significações prévios aos objetos e fatos a examinar, representariam os essencialistas. Já Gombrich (2009), que punha provisoriamente fora de vigência as significações previamente ao exame das obras, seria um nominalista, que alegava estar mais bem posicionado para todos os aspectos casuais e com os problemas técnico-expressivos particulares a cada obra ou época.

2

MEIO SÉCULO DE POLÊMICAS DO ESTILO NA ALEMANHA

Winckelmann foi quem primeiro alertou-nos sobre a necessidade de distinguir entre as várias épocas e rastrear a história dos estilos em seu crescimento gradual e em sua decadência. Todo genuíno amante da arte reconhece a justiça e a importância desta demanda. (Goethe, 1969 apud Irwin, 1972, p.3, tradução nossa)

Toda grande época deixou-nos seu estilo arquitetônico. Por que não deveríamos nós empreender a descoberta de um estilo próprio de nosso tempo? (Schinkel apud Mallgrave, 2005, p.91, tradução nossa)

2.1 A súbita e irresistível ascensão da Alemanha no mundo da cultura¹ e da teoria

Pesquisar o aparecimento, o sentido e a proeminência que a questão do estilo conquistou na Alemanha do século XIX e das primeiras décadas do século XX requer esclarecimentos prévios sobre como um conglomerado de principados rurais, culturalmente uma província da França, politicamente divididos como herança do

1 Estas notas históricas introdutórias foram preparadas com base em escritos da coletânea organizada por Mallgrave (2005), *Modern Architectural Theory: a Historical Survey, 1673–1968*, conforme referências ao final.

Santo Império Romano-Germânico e da fatídica Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), pode, a partir de 1750, no reinado de Frederico, o Grande (1712-1786), da Prússia, dar início a uma ascensão irre-freável que levaria a teoria, as ciências e as artes alemãs a um plano de primeira ordem na cultura ocidental em não muito mais do que meio século. Este é o panorama no qual a teoria arquitetônica alemã descobriu sua questão e desenvolveu-a a consequências extremas, até 1933 e seu amargo fim.

Esta questão requer esclarecimentos prévios sobre como o provincianismo cultural e artístico daquela federação de mais de trezentos estados e cidades-estados foi tocada pelo esclarecimento e empreendeu uma virada incontestada em sua história cultural. O provincianismo anterior a 1750 tinha motivos políticos bem claros, como a ausência de unidade política, que viria até mesmo a atrasar a adesão da Alemanha à Revolução Industrial, muito atrás da Inglaterra e da França. Dentre os estados independentes, sob o velho *Reich* do Santo Império, duas monarquias sobressaíam: a Áustria, no sul católico, e a Prússia, ao norte com maior presença luterana. A Áustria, sob os Habsburgos, tinha pretensões militares expansionistas próprias, para além das fronteiras do *Reich*, não que este as tivesse bem definidas, e a Prússia, sem esquecer de seu histórico expansionismo a leste, disputava com a Áustria a primazia política dentre o que se tornaria, após as guerras napoleônicas e com a Paz de Metternich, a Federação de Estados Alemães.

Após 1750, a Prússia de Frederico, o Grande, um autêntico despota-esclarecido, protetor e amigo de Voltaire e dos enciclopedistas franceses, empreenderia uma série de reformas econômicas, agrícolas, institucionais e legais que permitiriam, enfim, que a Prússia se erguesse e se pusesse como candidata à liderança militar e política da Federação de Estados Alemães. Desde aí até a unificação alemã, transcorreria, porém, um outro século.

Apesar deste largo hiato até a unificação, o esclarecimento sob o poder de Frederico, o Grande, veio despertar sentimentos até então dormentes: “[...] o polímata J. G. Herder (1744-1803) é famoso por ter acalentado a noção de uma Alemanha de talentos únicos [...]”

(Mallgrave, 2005, p.91, tradução nossa). Os nomes, as obras e os movimentos culturais que vieram à luz nesta segunda metade do século XVIII e durante todo o século XIX são incontáveis e ocuparam posições por todo o campo cultural e das ciências, em uma formidável ascensão. A filosofia em particular ganhou um impulso que há séculos não tinha e, em suas várias tendências e proposições, tem estado desde então sempre próxima ao topo da disciplina. Em todos os campos teóricos, incluído o da arquitetura, com suas conquistas e realizações nas várias artes, até o surto da arquitetura moderna, o país galgaria altas realizações. Se a École des Beaux-Arts foi o centro da teoria arquitetônica desde o século XVII, ela entraria em crise após 1830. Daí em diante a teoria alemã predominaria, com a primeira teoria fundamental do estilo por Gottfried Semper e ainda outras com fundações em princípios bem diversos.

2.2 Arquitetura na Alemanha na primeira metade do século XVIII

A arquitetura setecentista alemã conheceu desenvolvimento em obras de igrejas paroquiais, de conventos e de palácios principescos em meio a jardins ao figurino de Versalhes. Assim, no Sul e na Boêmia, de predomínio católico, esses tipos de obra seguiram principalmente o barroco italiano e produziram um barroco tardio muito original, com arquitetos importantes e mais ou menos bem conhecidos pela história. O Norte e a Escandinávia, regiões de predomínio luterano, tinham outras intenções. Na Prússia de Frederico, o Grande, houve uma maior combinação de diversidade geográfica e de influências estilísticas. Havia arquitetos e conselheiros nas cortes e obras significativas que, a despeito da influência francesa, conseguiram ser a última palavra em moda arquitetônica por algum tempo.

Não há, em uma brevíssima introdução como esta, espaço para fazer justiça aos inúmeros notáveis arquitetos atuantes no país naquela época. Já os anos que se seguiram à morte de Frederico, o Grande, em 1786, viram surgir em Berlim, capital da Prússia, uma

independência arquitetônica orientada ao clássico, com grandes intelectuais arquitetos, como o Velho e o Jovem Gilly, a cumprir peregrinações às ruínas romanas na Itália e gregas na Sicília. Arquitetos de outras regiões, como Friedrich Weinbrenner (1766-1826) de Karlsruhe, Heinrich Gentz (1776-1811), bem como o pintor dinamarquês Asmus Jacob Carsten (1754-1798), um fervoroso neoclassicista, passaram por Berlim nessa época. É o momento que o Sturm und Drang lança um apelo a uma identidade nacional alemã.

Em 1799, é fundada em Berlim a Bauakademie, uma escola superior de arquitetura montada sobre a escola privada de David Gilly, mas que adotou algo muito próximo do currículo da École Polytechnique de Paris, como ser um viveiro de profissionais qualificados, mas submissos no desempenho a serviço do Estado prussiano. Surpreendentemente, a Bauakademie veio a tornar-se o centro da teoria arquitetônica de toda a Alemanha, até pelo menos toda a primeira metade do século XIX. Vale a pena lembrar do papel desempenhado por Friedrich Gilly, filho de David Gilly, inspirado arquiteto precocemente falecido. O Jovem Gilly, em 1799, foi um dos fundadores da Sociedade Privada de Jovens Arquitetos, grupo pequeno que realizava discussões e leituras em grupo, além da crítica dos trabalhos arquitetônicos uns dos outros. Esta entidade foi também um “centro dos arquitetos românticos” pois eram os tempos do Sturm und Drang. Gilly, o Jovem, que vivia cercado por intelectuais, elaborou um projeto para o concurso ao mausoléu de Frederico, o Grande, em 1796, e o venceu. Neste projeto desenvolveu um complexo arranjo de tipos clássicos, uns organizados por sobre os outros, decrescendo para cima sobre uma ampla e massiva base.

2.3 Karl Friedrich Schinkel e a questão do estilo na arquitetura²

O manto da liderança artística que Friedrich Gilly, o Jovem, vestia quando de sua morte logo passou para o estudante Karl Friedrich Schinkel, que viria a ser o mais importante arquiteto alemão do século XIX, um arquiteto de enorme capacidade, intelecto e erudição. O estudante de apenas 16 anos apresentara-se a Gilly, o Velho, para admissão na escola – montada e dirigida por David Gilly – sabidamente após ter visto os desenhos com que Friedrich Gilly havia vencido o concurso para o monumento a Frederico, o Grande. Schinkel, conforme estudo de Mallgrave (2006), era então o mais jovem membro da Sociedade Privada dos Jovens Arquitetos. Após a morte de Friedrich Gilly, em 1800, o jovem estudante herdou muitos dos desenhos e escritos pessoais de seu mentor. Entre 1803 e 1805, viajou pela Itália, pela Sicília e pela França. Seu retorno a Berlim, em 1806, se deu, contudo, num momento muito adverso para iniciar uma carreira, logo após as derrotas impostas por Napoleão ao exército prussiano em Auerstedt e Jena no outono daquele ano, seguidas da humilhante ocupação de Berlim, que iria precipitar a Prússia numa década de ruína econômica.

Diante desse cenário, o jovem arquiteto viu-se forçado a sustentar-se por vários anos pintando e desenhando panoramas, dioramas e cenografias. Os diários e anotações de Schinkel (Mallgrave, 2006), mantidos escrupulosamente ao longo de toda sua carreira, documentam tanto sua grande preocupação com a filosofia quanto com a definição do sentido da arquitetura já fora da influência da teoria

2 Harry Francis Mallgrave é o autor do qual extraímos boa parte dos materiais sobre Schinkel. É um distinto *Professor Emeritus* no Illinois Institute of Technology e premiado *scholar*. Obteve seu PhD em arquitetura na Universidade da Pennsylvania e, além do ensino, tem trabalhado como arquiteto, tradutor e editor. Mallgrave publicou mais de doze livros sobre temas relacionados à teoria e à história da arquitetura. De especial interesse para esta pesquisa são as coletâneas de textos teóricos em história ou teoria da arquitetura e relacionados conforme referências ao final. As notas biográficas sobre Schinkel foram traduzidas de Mallgrave (2006).

acadêmica francesa. Logo após a morte de David Gilly, travou amizade com o filósofo Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) o qual era conferencista em estética na Universidade de Berlim. Por intermédio deste último, tornou-se também familiar com o idealismo de Johann Gottlob Fichte. Estes são, em suma, os contornos de seus interesses e de sua atividade didática na Bauakademie, na qual esteve na oposição ao pragmatismo representado pela adoção do modelo de ensino da École Polytechnique de Paris.

Após o reestabelecimento da paz na Europa, seguindo-se do exílio de Napoleão, os anos de 1820 viram também em sua produção experimentações extras com elementos do vernacular italiano e, mais importante, com seus esforços em projetar edifícios com nenhuma reminiscência estilística de qualquer tipo. Ao mesmo tempo, Schinkel estava muito ocupado a compor um livro didático para estudantes de arquitetura e, ao longo dos anos 1820, esta obra tomou a forma de uma morfologia comparada de soluções estruturais e de formas edilícias. Em escritos datados provavelmente de 1830, vocalizava sua preocupação com a construção durante esta fase de seu desenvolvimento, mas também seu desejo de expandir sua concepção de arquitetura para além (Mallgrave, 2006).

Conforme Mallgrave (2006), uma das fases mais interessantes da experimentação arquitetônica de Schinkel, nos anos de 1820 e nos primeiros de 1830, foi marcada por vários projetos de edifícios e residências com nenhuma alusão a estilos históricos. Projetos como aquele para um mercado na avenida Unter den Linden (1827) são inteiramente utilitários em caráter. Certamente o mais significativo dentre estes experimentos foi o projeto para a sede da Bauakademie (1831-1836), que, com um pouco de excesso de Mallgrave (2006), em sua suprema lógica construtiva, desafiava qualquer designação estilística. Mas Schinkel estava ao mesmo tempo sempre repensando suas posições e, lá pela metade dos anos 1830, veio a rejeitar o que chamou de seu “erro da pura e radical abstração” (Mallgrave, 2006, p.414, tradução nossa). Esta passagem é realmente uma das mais tocantes da literatura arquitetônica por causa dos *insights* e de sua sinceridade. Segundo Mallgrave (2006), revela vividamente

a dificuldade de inventar um novo estilo e quão essencial Schinkel sentia que a arte fosse para o processo criativo.

2.4 Fragmentos de textos de Schinkel

2.4.1 Schinkel: fragmentos literários (c.1805): o princípio artístico na arquitetura

1. Construir significa juntar corretamente materiais diferentes num todo correspondente a um propósito definido.
2. Esta definição, abrangendo construções tanto em seus aspectos espirituais quanto materiais, demonstra claramente que a conformidade a fins [*Zweckmässigkeit*] é o princípio de toda construção.
3. O edifício em sua materialidade, que agora se presume ter um aspecto espiritual, é aqui o objeto de minhas considerações. (Schinkel, 2006a, p.402, tradução nossa)

2.4.2 O lugar da arquitetura em relação às outras artes

Frequentemente se debate: (1) o lugar que a arquitetura ocupa entre as outras artes, e (2) se se pode geralmente considerá-la entre as outras artes, ou então, entre os ofícios manuais, ou como uma ciência, ou ainda como os dois últimos ao mesmo tempo.

A primeira questão é mais difícil de decidir do que a segunda. A questão ‘O que é uma obra de arte?’ pode ser respondida do modo mais sucinto como *concreção sensível do Ideal*.

O *Ideal* é aquilo que apresenta o mais alto caráter de sua espécie, e assim, o mais inteligível, o melhor, e o mais perfeito de sua espécie.

Quanto mais *um trabalho de arte* detém estes atributos, mais perto ele está do Ideal, mais caráter ele tem, e maior o seu valor. As várias categorias de coisas, de cujo princípio básico é constituído o Ideal, são para nós mais ou menos valiosas, mais ou menos importantes, mais próximas ou mais distantes. Sob este aspecto estas

categorias determinam o relativamente mais alto e o mais baixo lugar de uma obra de arte. Assim, é possível que dois trabalhos artísticos, que estejam no mesmo nível de concreção sensível do Ideal, possam ter níveis relativos diversos no que toca às condições circunstanciais de cada um. Este seria o caso, por exemplo, entre uma cena dos deuses pela melhor escola italiana e um rústico bacanal pela melhor escola holandesa.

Portanto, surge a questão se este conceito pode ser aplicado à arquitetura, e certamente a resposta é afirmativa. Assim a questão que desponta é aquela que define o mérito artístico da arquitetura. Uma vez que a finalidade é o princípio básico de toda construção, a finalidade determina então a mais próxima concreção sensível do Ideal; ela é o caráter ou a fisionomia do edifício, seu valor artístico. Como se põe o trabalho de arquitetura frente às outras artes? Ele tem a vantagem de que em sua representação combina o conteúdo real e atual de sua concreção do Ideal, enquanto nas outras artes apenas a representação absoluta ocorre [...]. (Schinkel, 2006b, p.402-403, tradução nosso, *italico do autor*)

2.4.3 Schinkel (c.1830): notas para um livro didático sobre arquitetura

Todo trabalho de arte, de qualquer tipo que seja, deve sempre trazer um elemento novo e vivente ao mundo da arte. Sem este elemento genuíno, o artista não pode ter a tensão necessária e verdadeira, e tampouco pode o trabalho oferecer algo melhor ao público, uma dádiva ao mundo em geral. Este é o valor moral de uma obra de arte da qual a alma individual do artista fala, e certamente numa maneira tão distinta e característica que nenhum outro modo de expressão pode exibi-la [...].

Em arquitetura, o artista precisa sobretudo de uma educação geral. Ele não deve levar na cabeça um excesso de conhecimento ocioso e, sobre esta base, aproveitar cada ocasião para instruir com linguagem professoral, ou exceder-se em um conhecimento positivo

de tudo o que existe, e discutir tudo o que houver em termos de conceitos filosóficos, abstrações e sínteses. Em vez disso, seu espírito deve ser tão imbuído da essência do período clássico que sua atividade, que só pode ser dirigida às novas condições e novas circunstâncias, possa livremente proceder no espírito daqueles tempos clássicos e com uma cadência desimpedida produzir o correto, o belo e o característico por entre as condições novas e transformadas.

Para ter um pé firme no largo campo da arquitetura de nosso tempo – onde a confusão ou a total falta de princípios tem aumentado no que toca ao estilo, como a crítica útil também se tornou muito difícil pelo número incontável de edifícios que surgiram nas várias épocas do mundo – vou falar sobre o seguinte princípio básico [primeiro princípio]: Arquitetura é construção.

Em arquitetura tudo deve ser verdadeiro e todo mascaramento e todo ocultar da construção é um erro. A verdadeira tarefa aqui é fazer cada parte da construção bela nos limites de seu caráter.

Na palavra 'belo' reside a coisa toda, toda a natureza e todo o sentimento pelas condições. Em si mesma ela expressa, por brevidade, tudo sobre a finalidade trivial [*Zweckmässigkeit*] da qual, simultaneamente, ela jamais pode prescindir, mesmo quando possa ser investida de um *insight* maior ou menor.

O segundo princípio básico para uma arquitetura com estilo leva-me à seguinte consideração: Toda construção perfeita num material específico tem seu próprio e distinto caráter, e não pode ser racionalmente executada do mesmo modo em outro material. Esta separação individual de um material do outro proíbe qualquer mistura completa dos materiais durante a construção, onde um material internamente completo e perfeito, humilhe os outros. Até mesmo a simplicidade de concepção que porta o expectador se perderia.

Em arquitetura com estilo, portanto, cada construção produzida num material específico deve ser completa em si mesma e no seu todo. Pode haver ao lado e acima dela algo mais, mas não deve misturar-se com esta. Ela permanece autossuficiente em si mesma e exibe seu pleno *caráter*. (Schinkel, 2006c, p.413, tradução nossa, itálico do autor)

2.4.4 Schinkel (c.1835): notas para um livro didático sobre arquitetura

Após ter começado meus estudos em arquitetura e tendo feito alguns progressos nos diferentes ramos, logo senti inquietude em minha alma, a qual tornou-se tão mais premente quanto mais eu buscava esclarecê-la. Notei que todas as formas arquitetônicas eram baseadas em três ideias mestras: (1) nas formas da fatura construtiva; (2) nas formas possuindo importância tradicional ou histórica; (3) nas formas significativas por si mesmas que tomavam seus modelos da natureza.

Notei, além disso, que já havia sido inventado um enorme tesouro de formas, depositado no mundo através de séculos de desenvolvimento e através das obras executadas por povos muito diversos. Mas vi ao mesmo tempo que o uso que fazemos desse tesouro acumulado de objetos, não raro heterogêneos, era arbitrário, pois cada forma individual leva seu *atrativo* particular através de um obscuro pressentimento de carência de um propósito necessário – seja ele histórico ou construtivo – que intensifique e continue a seduzir-nos enquanto o empregamos. Acreditamos que por invocar tal motivo, investimos nosso trabalho de um *atrativo* especial, mesmo que o mais agradável dos efeitos produzidos, por sua aparência primitiva em velhas obras, seja com frequência contradito por seu uso no tempo presente. Tornou-se especialmente claro para mim que este uso desejoso e deliberado é a razão da falta de caráter e de estilo que infecta tantos de nossos novos edifícios.

Tornou-se a meta de minha vida levar clareza a esses assuntos. Mas quanto mais pensava os problemas, melhor eu podia ver as dificuldades que se opunham à minha atividade. Muito cedo eu caí no erro da abstração pura e radical, pela qual concebia um trabalho arquitetônico específico totalmente a partir de finalidades utilitárias e construtivas. Nesses casos emergia algo árido e rígido, algo que carecia de liberdade e excluía totalmente dois elementos essenciais: o histórico e o poético.

Investiguei mais e logo me encontrei aprisionado num grande labirinto em que eu deveria ponderar até onde o princípio racional deveria ser aplicado em definir o conceito trivial do objeto e até onde, por outro lado, aquelas influências superiores, as finalidades históricas e artístico-poéticas, deveriam ser admitidas com o fim de elevá-lo a uma obra de arte. Sob este aspecto não era difícil reconhecer que a relação dominante de tais princípios diferentes tinha que ser diferente em cada caso concreto, e era igualmente claro para mim que sob tais considerações, só podemos falar de arquitetura onde o verdadeiro elemento artístico assume seu lugar nesta arte e que, em todos os outros casos, ela é e permanece um ofício manual objetivo. Assim, aqui, como em toda parte entre as belas artes, uma teoria efetiva é muito difícil e frequentemente se reduz ao cultivo dos sentimentos. Do que foi dito acima deveria também ser evidente que sentimentos em arquitetura certamente cobrem um amplo círculo e, se de suas produções um resultado favorável deva ser esperado, então o sentimento deveria ser cultivado desde os mananciais mais variados e diferentes. Parece-me, portanto, que devemos pôr lado a lado os diferentes âmbitos nos quais o sentimento do arquiteto deva ser cultivado para que se compreenda o alcance da arte.

Antes de tudo, deveríamos considerar o que nossa época demanda em seus empreendimentos. Esta tarefa dá lugar simultaneamente a uma crítica do que está e do que não está claro com respeito ao espírito do tempo; como estes empreendimentos são barrados por falsas compreensões e juízos, ignorância, falta de imaginação e desconfiança nas possibilidades técnicas contemporâneas e em possíveis novas invenções para a remoção dos obstáculos; como a liberdade é precocemente ceifada nestes empreendimentos, repetidamente em arranjos convencionais e afastada até que o impulso criativo seja completamente extinto. Em segundo lugar, é necessário revisar o passado para ver o que já foi descoberto para propósitos similares e quais dessas novas coisas já aperfeiçoadas poderiam ser utilizáveis e bem-vindas para nós. Terceiro, quais modificações precisam ser feitas a essas coisas tidas com úteis. Quarto, como e de que maneira devemos usar a imaginação nestas modificações para

produzir algo totalmente novo; como devemos tratar estas novas invenções para levá-las a um acorde harmonioso com o antigo, e elevar não apenas a expressão do estilo em trabalhos, mas também permitir que sentimentos por algo totalmente novo venham a emergir nos sentimentos de estilo do expectador. Aqui se elevará uma feliz criação de nossa época na qual há tanto o reconhecimento da conveniência estilística quanto o efeito primário. Em alguns casos podemos até criar o senso do *naive* e dotar nosso trabalho de um duplo *atrativo*. (Schinkel, 2006d, p.414-415, tradução nossa, itálico nosso)

2.4.5 Comentários

O edifício tem uma face material e outra espiritual. A primeira é evidente, mas e a segunda, como pode ser? Pela materialidade, é uma obra de ofício mecânico, pelo espiritual, é obra de arte. Isto dá ensejo à seguinte questão: “O que é uma obra de arte?” à qual Schinkel (2006a) respondia “do modo mais sucinto como *concreção sensível do ideal*”. Esta resposta sobre a natureza da obra de arte era nitidamente hegeliana, até mesmo em cada uma de suas palavras. Podemos elaborar um pouco em vista da inteligibilidade destes fragmentos.

Hegel (1996) escrevia incontáveis variações sobre como o belo artístico era a reintegração da existência exterior (ou fenomênica) no espiritual (ou o interior). O belo artístico, superior ao belo natural, encontrava o espiritual na fenomenalidade exterior e, por isso mesmo, era superior, pois o belo natural jamais se eleva, em sua única forma exterior, ao espiritual. Mas reintegrar a existência exterior ao espiritual não admitia, contudo, chegar-se à generalidade da forma abstrata, ou seja, aquela que é o extremo limite formado pelo pensamento e que reside no ponto de encontro desnudo entre o interior e o exterior. Em outras palavras, a forma abstrata, totalmente carente de aparência natural, representava uma ausência de mediação entre o espírito e a fenomenalidade, uma forma abstrata que não expressava o espiritual para a sensibilidade como a beleza. Que se leve em conta aqui o arrependimento de Schinkel (2006d) com as

formas totalmente abstratas de seus edifícios mais puramente utilitários como a Bauakademie e o mercado em Unter den Linden.

O belo artístico era, assim, constituído, em vez da forma abstrata, pela realidade extraída à multidão oposta à generalidade, de tal modo que o próprio interior aparecesse como uma individualidade vivente. Ora, que o interior apareça como uma individualidade vivente no belo artístico, faz dele uma imagem, uma aparência em que o espiritual se mostra na fenomenalidade exterior, enquanto o belo.

A natureza do belo artístico, o Ideal, era essa fenomenalidade exterior do espiritual pela qual o Ideal se adequava ao espírito. O Ideal era este aparecer fenomênico do interior/espiritual como uma individualidade vivente exterior, a qual se extrai da multidão de casos naturais. Enquanto aparecimento, ele era uma imagem ou uma aparência, não um conceito, nem alguma coisa em si além ou aquém da percepção. Portanto, o edifício *com estilo* era uma imagem a despeito de toda sua colossal materialidade.

O Ideal, esse aparecer exterior do interior como individualidade vivente pela qual se adequa ao espírito, é o belo artístico, superior ao natural pois dele suprime todas as variações e irregularidades sem conduzi-lo à forma abstrata. Além disso, concebia uma variedade sem fim de formas artísticas igualmente próximas do absoluto a despeito de suas diferenças estilísticas. Assim era no exemplo utilizado por Schinkel (2006b), duas pinturas, uma italiana e outra holandesa, igualmente elevadas em sua realização, mas diferentes nas contingências que as separavam.

Dentre as observações presentes nos textos traduzidos e reunidos por Mallgrave (2006), devemos destacar algumas. Primeiro, o princípio artístico da arquitetura, em que toda construção se faz em conformidade a um propósito, aliás a um propósito material e a um outro propósito espiritual, e ambos unidos num só, se a construção for elevada como uma obra de arte. Que haja essa dualidade, o propósito material, a construção na sua exterioridade fenomênica, se torna uma imagem do espiritual na fenomenalidade exterior. Esta posição mostra-se do maior interesse para pensar o pertencimento da arquitetura ao campo das artes e, portanto, ao modo como a

natureza do estilo era posta no tempo de Schinkel. Assim, o arquiteto resolvia a natureza artística da arquitetura, a qual, não obstante, não deixaria de ser um ofício manual ou uma ciência à medida que havia em jogo, em cada obra construída, diferentes prioridades entre arte/ofício manual/ciência.

Sobre o novo em toda obra de arte, que é uma questão moderna, com certeza sobretudo moderna, Schinkel (2006c) afirmava que toda obra de arte deve trazer algo novo ao mundo, uma dádiva ao mundo, pois a variedade do sensível no qual o ideal se concretiza é infinita, e fazer menos que o novo na arte seria subtrair-lhe algo de seu. Mas, como queria Schinkel (2006c), para fazer jus a essa variedade, o arquiteto não precisa de um conhecimento excessivo, nem ser capaz de discutir em termos de conceitos filosóficos e abstrações. Bastava-lhe

[...] ser tão imbuído da essência do período clássico que sua atividade, que só pode ser dirigida às novas condições e novas circunstâncias, possa livremente proceder no espírito daqueles tempos clássicos e com uma cadência desimpedida produzir o correto, o belo e o característico por entre as condições novas e transformadas. (Schinkel, 2006c, p.413, tradução nossa)

O Classicismo continha, dessa forma, um caráter de eternidade móvel, capaz de produzir o novo artístico dentro das condições novas e transformadas de qualquer época e da Modernidade também. O Classicismo era-lhe o próprio princípio do belo artístico, a concreção sensível do espiritual numa individualidade vivente.

A arquitetura de seu tempo, já moderno, era assolada pela confusão entre estilos e pela inoperância da crítica frente aos tesouros da tradição. Para manter o pé firme nesse quadro, havia que não perder de vista que “arquitetura é construção”, para tanto, não ignorar que na arquitetura tudo deve ser verdadeiro e ocultar seria sempre erro. “A verdadeira tarefa aqui é fazer cada parte da construção bela nos limites de seu caráter”, conforme Schinkel (2006c, p.412, tradução nossa). Trata-se de aparência sim, mas de uma aparência do

verdadeiro, do espiritual em sua concreção sensível. Noutras palavras, ela não pode prescindir da “finalidade trivial”, pois, sem essa, a finalidade mais alta se ausenta. Assim, o princípio básico da arquitetura é construção.

O segundo princípio básico para uma arquitetura com estilo leva-nos à seguinte consideração: o material é da ordem do Ideal, da ordem de reintegrar a existência exterior no espiritual, material este que o Ideal encontra na fenomenalidade exterior e que o adequa ao espírito. A qualidade do material era da ordem da aparição do espiritual numa individualidade vivente. A multidão das individualidades viventes se arranja numa hierarquia: toda construção perfeita num material específico tem seu próprio e distinto caráter e não pode ser racionalmente executada do mesmo modo em outro material. Que todo material tenha caráter nos diz que ele seja uma aparição do espiritual numa individualidade *vivente*, uma existência exterior na qual se reintegra o espiritual.

[...] Esta separação individual de um material do outro proíbe qualquer mistura completa dos materiais durante a construção, onde um material internamente completo e perfeito, humilhe os outros. Até mesmo a simplicidade de concepção que o expectador porta se perderia. [...] Em arquitetura com estilo, portanto, cada construção produzida num material específico deve ser completa em si mesma e no seu todo. Pode haver ao lado e acima dela algo mais, mas não deve misturar-se com esta. Ela permanece autossuficiente em si mesma e exhibe seu pleno caráter. (Schinkel, 2006c, p.412-413, tradução nossa)

Este respeito ao material é, portanto, o segundo princípio da arquitetura. Após ter começado seus estudos em arquitetura e tendo feito alguns progressos, notou que todas as formas arquitetônicas eram baseadas em três ideias mestras: (1) nas formas da fatura construtiva; (2) nas formas que possuíam importância histórica; e (3) nas formas significativas por si mesmas, que tomavam seus modelos da natureza.

A inquietação que movia os estudos de Schinkel (2006c) aqui referidos era que o tesouro acumulado pela história estava sendo esbanjado num uso arbitrário, cada forma com seus atrativos particulares desvalorizados, por um obscuro pressentimento de carência de propósito necessário. Ora, uma vez que o primeiro princípio da arquitetura fosse o propósito, a carência de propósito era o mesmo que a carência de um atrativo que seduzisse durante todo o tempo de existência e uso do edifício, o que era uma séria ameaça à arte, à construção com estilo. Vê-se com clareza que o propósito não era uma pura abstração, uma causa final por assim dizer, mas uma imagem capaz de seduzir. O atrativo dos motivos históricos mostrava-se passageiro e razão da falta de caráter e de estilo a infestar os novos edifícios.

Schinkel (2006c), com uma sinceridade única, confessava a dúvida sobre até onde o princípio racional deveria ser aplicado em definir o conceito trivial do edifício e até onde, por influências superiores histórico e artístico-poéticas (formas históricas, formas imitadas da natureza), fariam dele uma obra de arte.

Novamente, a arquitetura poderia ser uma das belas artes, quando o elemento artístico (o Ideal) tivesse seu lugar, ou, então, um simples ofício manual agregado ou não à ciência. Schinkel (2006b) era, até certo ponto, otimista quanto à amplitude do círculo coberto pelo cultivo dos sentimentos. Bom resultado era esperado se o sentimento fosse cultivado desde os mananciais mais diversos. Fica claro que o sentimento era o homem como ideal, ativo na espiritualidade do homem em toda a infinita individuação de nossa espécie.

Mas quando chegava aos prospectos da arte em seu tempo, isto é, na esperança de um futuro, o arquiteto clamava que clareza sobre os empreendimentos e sobre o espírito do tempo eram necessários. O temor estava em ver o caráter artístico que dormitava em todos aqueles empreendimentos ser barrado pela ignorância e pela falta de imaginação (quanto às possibilidades técnicas, às novas invenções e ao desenvolvimento da técnica) que os conduzia enfim à reiteração do convencional.

A idealização arquitetônica baseada nas formas possuindo importância histórica exigia que estas fossem examinadas como

precedentes do que estivesse a ser realizado em seus dias. Tratava-se não apenas de elevar o estilo como de permitir que novos sentimentos viessem a emergir no espírito humano ativo, nas expectativas de estilo do expectador, que novas concepções, projetos ou visões de mundo pudessem ser suscitadas pela arte.

Mas não apenas a ignorância da parte dos que decidiam os destinos dos empreendimentos com formas possuindo importância histórica ameaçava o sucesso artístico destes. Os próprios arquitetos faziam uso arbitrário das formas históricas, pelo que nelas já se pressentia a carência de propósito necessário (construtivo, histórico ou natural), um atrativo que subsistisse ao longo de toda a vida do edifício. Era esse pressentimento que pesava sobre Schinkel (2006d) e o impelia à dúvida e à reflexão. A falta de caráter dos novos edifícios, que deplorava, manifestava a incapacidade de extrair o melhor à multidão fenomênica a ser reintegrada ao espiritual, falando a linguagem hegeliana. Aí já se mostrava a ausência de estilo na Modernidade que espíritos argutos como o do arquiteto alemão já percebiam e eram levados a clamar por um novo estilo.

Usando uma linguagem mais próxima de nosso tempo, estilo é a aparência das coisas do mundo, o exterior fenomênico, enquanto estas concorrem para reintegrá-lo ao interior espiritual. Mas se as coisas do mundo forem ligadas, como numa série, apenas pelas causas eficiente e final, sem uma interrupção pela “forma da finalidade sem fim definido” (Kant, 2013, p.30), não há concreção do espiritual, nem o mundo pode ter algo do belo artístico. A falta de caráter na arquitetura, de que se lamentava Schinkel (2006d), estava ao alcance da precisa compreensão desse estado de coisas.

O enigma da ausência de estilo foi a meta das reflexões em toda sua vida. Em certo ponto de sua jornada adotou uma decisão extrema, a projeção segundo formas abstrato-construtivas, aquelas que se dão no *ponto de encontro entre o pensamento e a exterioridade sem qualquer distância*, sem qualquer lugar para a natureza ou a individuação no homem. Suas lamentações nos parecem um tanto exageradas, uma vez que reconhecemos o *charme* e admiramos obras e projetos como a Bauakademie ou o mercado em Unter den Linden,

uma obra concluída e um projeto que nunca saiu do papel, ambos em Berlim.

Assim também eram explícitas ainda suas indagações:

[...] até onde o princípio racional deveria ser aplicado em definir o conceito trivial do objeto e até onde, por outro lado, aquelas influências superiores, as finalidades históricas e artístico-poéticas, deveriam ser admitidas com o fim de elevá-lo a uma obra de arte [...]?

(Schinkel, 2006d, p.414, tradução nossa)

Essas condições decidiam o lugar da arquitetura entre as artes, na dependência de qual princípio fosse dominante:

[...] Sob este aspecto não era difícil reconhecer que a relação dominante de tais princípios diferentes tinha que ser diferente em cada caso concreto, e era igualmente claro para mim que sob tais considerações, só podemos falar de arquitetura onde o verdadeiro elemento artístico assume seu lugar nesta arte e que, em todos os outros casos, ela é e permanece um ofício manual objetivo. (Schinkel, 2006d, p.414-415, tradução nossa)

Nesta passagem, Schinkel (2006d) enunciava algo que seria percebido um século mais tarde por Geoffrey Scott (1914), que nenhum projeto ou obra pode satisfazer equanimemente o programa, a técnica e o *verdadeiro elemento artístico* e que, antes, depende das circunstâncias para que se defina a prioridade e a relação entre as três condições. Sobre as razões que decidiriam qual princípio seria dominante em cada caso, ou de um possível modo geral em acordo com o espírito da época, Schinkel (2006d) enumerava fatos e fatores reais sobre os quais, supunha, se poderia atuar de modo a controlar ou influenciar racionalmente as forças em jogo. Até hoje, lamentavelmente, não foi possível fazer qualquer coisa remotamente semelhante a isso.

2.5 Em que estilo deveríamos construir?

Nesta subseção realizamos a leitura de uma coletânea de textos de época. Fazem parte desta coletânea os textos elencados a seguir:

- a) Heinrich Hübsch – *Em que estilo deveríamos construir?* [1828], (1992a);
- b) Heinrich Hübsch – “As diferentes visões sobre estilo arquitetônico com relação aos dias de hoje” [1847], (1992b);
- c) Rudolf Wiegmann – *Observações sobre o tratado ‘Em que estilo deveríamos construir?’* [1829], (1992);
- d) Carl Albert Rosenthal – *Em que estilo deveríamos construir? Uma questão dirigida aos membros da Associação Alemã de Arquitetos* [1844], (1992);
- e) Heinrich Wolff – “Observações sobre as questões arquitetônicas introduzidas no debate pelo prof. Stier³ na reunião dos arquitetos em Bamberg” [1845], (1992);
- f) Carl Bötticher – *Os modos de construir helênico e teutônico* [1846], (1992).

2.5.1 Introdução

A coletânea organizada e traduzida por Wolfgang Herrmann (1992), que leva o título de um dos textos nela reunidos, *In Welchem Style Sollen Wir Bauen?*,⁴ publicado em 1828, reconstitui parte da polêmica entre os partidários do estilo grego e do gótico quanto a qual deveria ser o estilo a ser adotado na Modernidade naquele país. Esta questão, procuraremos demonstrar, estava situada na encruzilhada entre a questão arquitetônica e artística do estilo, o qual perdera a indubitabilidade e a aparência natural e legítima, e a questão da nascente historiografia moderna da arquitetura e da arte.

3 Friedrich Wilhelm Ludwig Stier (1799-1856), arquiteto alemão e professor na Bauakademie de Berlim.

4 N.A. *Em que estilo deveríamos construir?* (tradução nossa).

Os planos da produção e do conceito exibiam de modo temporão esse relacionamento cuja compreensão indiscutivelmente recai no diagnóstico de Hegel (1996) de que a arte perdera sua imediatez e se relacionava com o público e com a imaginação em geral por meio de ideias especulativas ou literárias.

Nesta encruzilhada é possível distinguir várias coisas. Em primeiro lugar, o fim de uma época de expressão mais direta e serena do neoclássico alemão que, não raro, assumiu contornos de um *revival* grego; foi a época de Friedrich Gilly, Schinkel, Leo von Klenze e Friedrich von Gärtner, entre outros. A época simultânea e um pouco posterior que se seguiu, já com a disputa dos estilos, foi de influência do pensamento filosófico, sobretudo de Hegel, como demonstra o texto de Wolff (1992, tradução nossa), *Observações sobre as questões arquitetônicas introduzidas no debate pelo prof. Stier na reunião dos arquitetos em Bamberg*, na coletânea; do Romantismo, como no texto de Wiegmann (1992, tradução nossa), e o do materialismo historiográfico com Hübsch (1992a, 1992b). Se o *revival* medieval já aparecia nas obras de Schinkel, por exemplo, era como uma pesquisa serena e sem o *pathos* de disputa, mas, no período seguinte, a disputa tornou-se entre qual dos dois estilos poderia prover a Modernidade de um estilo dotado de indubitabilidade, autoridade e universalidade comunicativa, além, é claro, de ser compatível com o sistema produtivo existente. Esta época chegaria ao fim na década de 1840, quando a *batalha dos estilos* e suas altas pretensões foram deslocadas em favor de um ecletismo arquitetônico com menores expectativas de princípios e de estilo.

Em segundo lugar, o abalo que se sentia quanto à possibilidade de um estilo, e da transcendência das formas arquitetônicas e artísticas em geral, já estava tingido pela percepção do tempo inaugurada pela filosofia da história. Para todos os autores da coletânea já se tratava do esforço consciente por projetar um estado futuro do mundo cujo presente era não apenas dramático, mas dotado tanto de possibilidades e potencialidades destrutivas e decadentes, quanto de outras progressistas, senão francamente redentoras. Este *pathos* marcaria as tentativas de reformas sociais, urbanas e

artísticas que, experiência após experiência, chegariam ao movimento moderno.

Em terceiro lugar, conduziu à controvérsia erudita que tornou claras as insuficiências do campo e impulsionou os esforços pela constituição da disciplina científica da história da arte e da arquitetura. Não espanta, portanto, que alguns dos temas que surgem nesses autores, como apontaremos detidamente, na medida do possível, nas conclusões a este trabalho, retornam mais tarde tanto nos programas de vanguarda quanto nas teorias historiográficas. É com inegável surpresa que nos damos conta de que o discurso do purismo e dos cinco pontos de uma arquitetura de Le Corbusier (1923), foram em parte decalcados sobre o projeto do *Rundbogenstil*, estilo do arco redondo, de Hübsch (1992a), o qual precedeu no tempo e, talvez, tenha superado em alcance, polêmicas análogas sobre o estilo ocorridas no ambiente oitocentista britânico a partir dos últimos anos da década de 1830.

2.5.2 Heinrich Hübsch [1828]: *Em que estilo deveríamos construir?*

Hübsch (1992a) situava-se no partidarismo que envolveu a disputa pelo estilo nacional alemão no século XIX, contra o revivalismo grego dos prussianos, de Schinkel (2006c) e de von Klenze, por exemplo. Sua compreensão da história da arquitetura como uma sucessão entre o sistema da arquitrave e o das arcadas e abóbodas era projetada em seu tempo, com alvo certo nos revivalistas gregos. Seu estilo da Modernidade seria uma versão depurada da arquitetura medieval, sobretudo do romanesco, como uma retomada renovada do *Rundbogenstil*, mas não do *Spitzbogenstil*, arco apontado, o gótico.

A despeito do relativo atraso da Alemanha de 1830 em relação à Revolução Industrial britânica, visível em Hübsch (1992a), que nem sequer mencionava os novos materiais e processos de construção, trata-se de um autor e de uma questão modernos, a de que a autoridade de que os estilos gozavam até o século XVII, mais ou menos,

desvanecera. Se não havia certeza e indubitabilidade sobre qual fosse o estilo adequado, o campo da arquitetura ou da construção monumental tornou-se um campo de batalha entre os partidários deste ou daquele estilo. É claro que nenhuma das partes desistia da ideia de que devesse haver estilo e nem admitia que este não fosse mais possível e que se tratava de coisa do passado. Toda a dimensão estética da arquitetura, ao contrário do que se dá em nossos dias, estava comprometida com o estilo e temia-se que se perdesse com o seu fim. Esta era a dimensão apocalíptica do problema que Semper (2004, tradução nossa) abordava frontalmente nos “Prolegomena”, parte da obra *Estilo nas artes técnicas e tectônicas*.

Assim posicionado, Hübsch propunha que sua época se desfizesse da influência da arquitetura grega antiga, que sacudisse a imitação do antigo, a “sanção de uma autoridade obsoleta” (Hübsch, 1992a, p.64, tradução nossa), contra a reverência para com a antiguidade clássica de um Winckelmann (1972), por exemplo.

Hübsch (1992a) punha a questão do estilo como em um polo objetivo e um polo subjetivo. No polo objetivo encontrava aqueles fatores tidos como formativos do estilo, por meio de cuja composição esperava estabelecer um caminho seguro para chegar ao novo estilo; estes fatores eram *propósito utilitário, material, construção e clima*; noutras palavras, Hübsch estava na vanguarda do materialismo. Onde quer que estes fatores fossem omissos, prevaleceria a arbitrariedade, a mesma que via prevalecer na disputa em curso entre os estilos em seu tempo. No polo subjetivo, encontrava as partes não essenciais do edifício numa relação mais frouxa com os fatores formativos, o que deixava espaço para o talento e o gosto do arquiteto. O novo estilo pretendido pelo arquiteto alemão deveria ser tal que as partes principais (*Grundgestalt*) seguiriam os fatores objetivos, após o que, poderia ter livre curso o gosto ornamental do arquiteto.

Assim, sua teoria do estilo entendia que a causalidade ou o determinismo técnico-material presidisse o estilo. Mas falar da causa do estilo, causa de que houvesse estilo, conduz a generalidades vazias e cegas para o imenso repertório da história a mostrar algo muito mais complexo. Se quisermos compreender o estilo teremos que nos ver

com o fato de que ele é antes de tudo uma aparência, a aparência adequada às coisas do mundo, a aparência que ambienta determinadamente os objetos numa totalidade relacional. Esta totalidade podia sê-lo justamente por abrir-se à transcendência, sendo a história da arte a história da transcendência da aparência, das coisas belas transcendentais na ideia do belo, das coisas belas transcendentais na perfeição ou *entelekéia*, ou ainda das imagens transcendentais no Deus cristão.

A possibilidade que desvanecera no mundo moderno era mesmo a da transcendência, pois que nele as coisas apontam umas às outras numa série ininterrupta, que não se deixa ultrapassar na transcendência. Isto não é uma teoria do estilo, mas é um modo de exibir o alcance e a natureza do problema do estilo, o qual a teoria de Hübsch (1992a) abordava com tanta dificuldade. A experiência estética na Modernidade já não aponta para a transcendência e tornou-se uma experiência meramente interessante, algo como uma possibilidade de interrogar e conhecer a experiência e o mundo. Na Modernidade, a posição oblíqua e deslocada da arquitetura em relação ao estilo, com a consequente dissociação do prático-material em relação ao estético, torna indeterminadas as expectativas sobre sua experiência estética. A tentativa do materialismo estético em asserir um determinismo técnico-material sempre teve que pagar um tributo mais ou menos inadvertido à moralidade da produtividade sistêmica moderna.

A teoria da arquitetura de Hübsch (1992a), com que se punha a projetar um estilo da Modernidade, separava judiciosamente a parte construtiva e servente a propósitos práticos, ou seja, a parte primária e fundamental do estilo (*Grundgestalt*), daquela outra ornamental e não essencial. Assim separava-se o que fosse determinado de modo objetivo por necessidades práticas, daquilo que fosse sujeito ao gosto subjetivo, podendo descambar para o arbítrio e o capricho. Esta divisão, que se supunha então como válida em todas as épocas, liberava a teoria para buscar os determinantes das formas do estilo nas circunstâncias objetivas particulares a cada época e lugar; mas a constância dos fatores condicionantes fazia com que houvesse o estilo mais ou menos estabilizado em cada época e lugar. Estes

fatores seriam o propósito da construção, o que chamamos hoje de programa, os materiais e técnicas disponíveis na época e no lugar e, por fim, os fatores climáticos.

A controvérsia desesperada pelo estilo da Modernidade se resolveria por aí, por uma teoria do estilo nos moldes da causalidade. A causalidade, como hoje está bastante estabelecido que seja inadequada para compreender o estilo, respondia, porém, a uma exigência de racionalidade instrumental e produtiva, certamente não de modo exclusivo; mas a razão serve a muitos senhores diferentes, o que antes nos complica do que resolve. Fica claro que a vestimenta ornamental se tornava cada vez mais arbitrária, pelo que toda a dimensão estética da arquitetura se tornava mais e mais desconfortável. A causalidade representava o contrapeso ao arbítrio subjetivo, contudo ficava longe, muito longe de compreender o que fosse o estilo.

Hübsch (1992a) expunha um plano de forma do tempo na história das artes e da arquitetura segundo o qual, cada estilo, particular a cada civilização conheceria um devir progressivo. Este último consistia em que a parte técnico-estática do estilo, aquela que é um ofício habilidoso, melhorava com o tempo, ou seja, fazia-se mais e melhor com menor dispêndio de materiais e de trabalho mecânico; as proporções técnico-estáticas da arquitetura, desse modo, apuravam-se progressivamente. Com o tempo, por exemplo, a deformação cônica próxima ao topo do fuste das colunas, tida como propícia à estabilidade, se tornava mais pronunciada, o diâmetro do fuste diminuía e a distância entre as colunas aumentava (Hübsch, 1992a, p.77, tradução nossa). Esta concepção do progresso técnico contínuo e ininterrupto seria retomada por Le Corbusier (1925) e confrontada com o mesmo fenômeno que assombrava Hübsch: a oscilação histórica da criatividade e do gosto *versus* a suposta estabilidade do progresso técnico.

A concepção cumulativa da história da técnica presente em Hübsch (1992a) aparece também um século mais tarde em Le Corbusier (1925), combinada com uma história oscilante entre máximos e mínimos regidos pela paixão humana.

O trabalho da razão se faz adicionar sem fim, sua curva é ascensional; ela cria os meios técnicos; é isto o que se chama progresso. Os sentimentos da paixão são constantes: são baixos ou elevados, variando entre dois extremos que os milênios não têm mudado. Pode-se arriscar a hipótese que as grandes obras emotivas, obras de arte, nascem da integração feliz da paixão e do conhecimento. (Le Corbusier, 1925, p.43-44, tradução nossa)

Le Corbusier (1925) entendia a Modernidade como um gigantesco desencadear da produção técnica, a qual dependia de plácidos técnicos, mas via uma insuspeitada oportunidade para o lirismo da paixão devidamente associado aos homens do poder.

Segundo Hübsch (1992a), em algo que também retornaria com Le Corbusier (1925), quanto ao modelo geral da história dos estilos, estes conheceriam uma fase ascendente e outra declinante, pois “a força que conduz à perfeição já contém o germe do declínio” (Hübsch, 1992a, p.70, tradução nossa) e este declínio precederia a substituição do velho estilo por um novo, com conservação da capacidade técnico-estática, mas sem melhoria necessária do gosto. O desenvolvimento e a habilidade técnico-estática conduziam inexoravelmente a uma perda da tensão com a necessidade, esta mestra dos homens, pelo que se perdia a simplicidade e a despreensão que predominavam nos primeiros tempos do estilo, abrindo o caminho para a profusão ornamental descontrolada e para o falso e desnecessário. Le Corbusier (1925) retomaria a concepção de que cada estilo da história conhecia uma fase primitiva e tosca, uma fase clássica e, por fim, uma fase decadente, conforme crescia o domínio dos meios técnicos próprios ao estilo e a facilidade corrompia o gosto.

Se a necessidade impulsionava o progresso à justeza e à economia do estilo, a despeito do desvio imposto pelo arbítrio subjetivo, o costume e a convenção atuavam como forças conservadoras pois “o homem se atém ao familiar não só no arbitrário, mas no necessário e fundamental” (Hübsch, 1992a, p.71, tradução nossa). O convencional se oporia ao desenvolvimento do estilo tanto mais quanto ultrapassasse a esfera do decorativo em direção ao fundamental e

técnico-estático. Esta tentativa especulativa de traçar como que leis históricas do desenvolvimento do estilo, conduzia o autor a repudiar a conjectura tradicional de que a arquitetura grega clássica houvesse sido uma imitação em pedra de uma arquitetura mais antiga em madeira. Esta conjectura traz ao primeiro plano a dimensão da imagem e a imitação em vez da gênese da forma como fatores determinantes. Mas a teoria do estilo de Hübsch (1992a) pretendia submeter a aparência à causalidade material, isto é, os polos cuja dissociação tanta inquietação trazia à Modernidade de Schinkel (2006c). Afinal, não criticava consequentemente, no revivalismo grego de seus dias, a imitação da arquitetura antiga em vez de simplesmente seguir a causalidade técnico-material?

A respeito da dissociação ou conflito entre a fatura construtiva e a imagem, que tão bem se compunham em Schinkel (2006c), em Hübsch (1992a) podemos flagrar a exigência de verdade em arquitetura:

O princípio da arte grega clássica era a verdade no sentido mais pleno da palavra. Cada elemento arquitetônico era conformado e usado de um modo consistente com seu verdadeiro propósito. [...] A decoração era disposta sobre os elementos não para ocultar um ou outro, mas para adorná-los. [...] A arquitetura helenística afastou-se daquelas virtudes de estrita função e de verdade. As meias colunas apareceram logo depois de Péricles, elas representam a primeira mentira convencional na arquitetura. (Hübsch, 1992a, p.77-78, tradução nossa)

Esta exigência de verdade, flagrantemente diversa daquela manifesta por Schinkel (2006c), merece algumas considerações. Em parte, provém da arquitetura e da construção como ofício honesto, que não encobre e mostra o que faz, pois por ele se responsabiliza. Por outro lado, da apreciação da obra arquitetônica enquanto imagem é muito improvável que se possa dissociar da compreensão da estática, pelo que deve haver uma relação sábia, mas variável que evite um conflito desagradável entre elas, como tendeu a predominar

em todo o século XIX. Assim posto, qual seria o sentido da verdade na dimensão imagem artística da arquitetura? Ora, a própria eficácia da obra enquanto imagem, ou seja, enquanto bela ilusão que faz parecer a forma e a estática como fraternais a despeito de até onde for possível distinguir o conceito trivial das influências superiores! Aqui é oportuno um cotejo com Schinkel (2006d):

Investiguei mais e logo me encontrei aprisionado num grande labirinto onde eu deveria ponderar até onde o princípio racional deveria ser aplicado em definir *o conceito trivial do objeto e até onde, por outro lado, aquelas influências superiores, as finalidades históricas e artístico-poéticas*, deveriam ser admitidas com o fim de elevá-lo a uma obra de arte. Sob este aspecto não era difícil reconhecer que a relação dominante de tais princípios diferentes tinha que ser diferente em cada caso concreto, e era igualmente claro para mim que sob tais considerações, só podemos falar de arquitetura onde o verdadeiro elemento artístico assume seu lugar nesta arte e que, em todos os outros casos, ela é e permanece um ofício manual objetivo [...]. (Schinkel, 2006d, p.414-415, tradução nossa, *itálico nosso*)

Nesta passagem já citada anteriormente de forma mais resumida, Schinkel (2006d) se refere ao que muito depois Geoffrey Scott (1914) perceberia, ou seja, que nenhum projeto ou obra pode satisfazer equanimemente o programa, a técnica e “o verdadeiro elemento artístico”, e que, antes, depende das circunstâncias para que se defina a prioridade e a relação entre as três condições. Sobre as razões que decidiriam qual princípio seria dominante em cada caso, ou de um possível modo geral em acordo com o espírito da época, Schinkel enumerava fatos e fatores reais e pertinentes à toda a sociedade e à indústria sobre os quais se poderia atuar, assim pensava, de modo a controlar ou influenciar racionalmente as forças em jogo, o que era uma formulação muito mais circunspecta e condicional do que as assertivas de Hübsch; não obstante, até hoje nunca foi possível fazer qualquer coisa remotamente semelhante a esta formulação,

mesmo que os países da antiga Cortina de Ferro o tenham tentado com tanta persistência.

Mas a confusão entre os dois registros, a dimensão técnico-estática e a dimensão imagem (ideal-fenomenal), ressaltava o dogmatismo das formulações, como em seus comentários sobre a arquitetura romana (Hübsch, 1992a), cujo caráter se resumia ao conflito entre dois sistemas técnico-estáticos incompatíveis, aquele da arquitrave e o das arcadas e abóbodas, de que resultava a conversão da arquitetura grega a relevo ornamental. Hübsch nem se perguntava sobre o sentido plástico e modulador da luz e da sombra da aplicação da arquitrave e das meias colunas⁵ como relevo sobre as arcadas do Coliseu.⁶

A sua proposição de um *Rundbogenstil*, o estilo cuja *Grundgestalt* fosse o arco e a abóboda semicirculares, mas na forma do romanesco e não do romano, como estilo da Modernidade, vinha justificada por uma longa história em que os fatores determinantes supostamente haviam indicado o caminho em direção a esse estilo contra influências contrárias à objetividade construtiva. Claro que aqui intervém um conhecimento dos estilos históricos que não pode parecer satisfatório a nossos olhos tardios, veja-se Schapiro (1953). Feita esta ressalva, Hübsch (1992a) afirmava que assim havia sido na arquitetura *tardo-antiga*, quando o sistema grego e o paganismo iam sendo concomitantemente deslocados.

5 Schopenhauer (1788-1860) atribuía esta virtualidade expressiva a um dos dois polos artísticos que reconhecia na arquitetura. Em primeiro lugar, o conflito entre peso e resistência ou a objetivação do conflito entre as formas mais toscas da vontade. Em segundo lugar, a relação das superfícies arquitetônicas com a luz e daí a modulação das superfícies (Schopenhauer, 1969).

6 Na mesma linha, Hübsch (1992a) condenava a aplicação da arquitrave grega em prédios modernos de vários pisos, nos quais a cornija não poderia ter qualquer solução harmoniosa. A esse respeito o arquiteto Louis Sullivan, mais tarde, apresentaria uma solução convincente e coerente para além das observações de Hübsch, em alguns de seus arranha-céus, o Guaranty Building, em Buffalo, e o Wainwright Building, em St. Louis, ambos de 1901, encimados por uma única arquitrave/cornija de proporções agigantadas.

Nas basílicas paleocristãs teria havido o desaparecimento progressivo da arquitrave e a asserção das arcadas, consistentemente com um modo direto de resolver o programa na volumetria mais simples codificada em nave, naves laterais, abside e clerestório. Mas, para desconcerto do leitor de nossos dias, Hübsch (1992a) afirmava que não teria havido nessa passagem, que hoje chamaríamos de cultural, uma perda do conhecimento técnico-estático das basílicas civis e dos salões das termas romanas, com suas amplas abóbodas de concreto pozolâmico e tijolo, para os templos cristãos, cobertos com telhas sobre madeiramento.⁷

Este mesmo movimento teria produzido, para nossa surpresa, uma arquitetura bizantina boa e puramente construtiva, mas que viera a se deixar poluir pela repetição desnecessária de arcadas de vários níveis e pela adição de elementos do estilo antigo:

[...] A riqueza do império do oriente foi puerilmente desperdiçada por deixar-se recobrir as partes fundamentais por colunas que já não suportavam arcadas, clerestórios e leves forros de madeira e que não poderiam suportar as novas abóbodas e seus vãos, pelo que se tornaram profusos ornamentos. (Hübsch, 1992a, p.87, tradução nossa)

A partir do século X, prosseguia o autor, sua curiosa terminologia de igrejas construídas como *neogregas* ou *pré-góticas*, no estilo do arco redondo com planta em cruz latina ou longitudinal, representaram uma evolução do estilo geral das arcadas em direção à robustez das abóbodas:

[...] Como regra, encontramos os elementos [construtivos] do estilo progressivamente mais próximos em forma à técnica de construção de abóbodas. A transferência de detalhes do estilo bizantino, ou

7 Se expressões como *Idade das Trevas* nos parecem suspeitas de reducionismo, não há como ignorar que Roma e as cidades do império, por exemplo, tinham sistemas de abastecimento de água e de coleta de esgotos totalmente desconhecidos na Idade Média.

mesmo do estilo antigo, tornava-se sempre mais rara. A construção tornava-se arrojada e as abóbodas mais amplas, empregando menos material e sendo suportadas por pilares e colunas mínimos. Apesar disso monumentos mais antigos costumavam ser superiores a este respeito aos mais recentes os quais eram obras de arquitetos derivantes, que procediam sem pensar e por regurgitar e mal aplicar os princípios de seus professores. (Hübsch, 1992a, p.90, tradução nossa)

Se o *Rundbogenstil* se afastava maximamente da arquitetura grega, concordava com ela naqueles princípios que poderíamos chamar de *atemporais*:

No todo, o *Rundbogenstil* era governado pelo mesmo espírito que animara a arquitetura grega: ambos têm paredes simples as quais, não obstante a amplitude do vão que oferecem, não eram sobrecarregadas com pequenas cornijas, frisos e o que mais fosse; em vez disso elas nos impressionam com a beleza e a precisão de sua construção em pedra. (Hübsch, 1992a, p.90, tradução nossa)

Sua apreciação do românico não ultrapassava uma visão retrospectiva dos valores de seu próprio tempo, como sobre a decoração escultórica românica:⁸

Em fins do séc. XII, uma igreja como a da abadia beneditina de Maria Laach [...], próxima a Koblenz, apresentava o *Rundbogenstil* totalmente desenvolvido [...] com pilares tão esbeltos e tão espaçados como nas construções posteriores do *Spitzbogenstil*. [...] A decoração que em monumentos desse tipo é com frequência desajeitada [...] e mais desfigura do que embeleza a fatura construtiva, é aqui concebida e executada com gosto excelente [...]. (Hübsch, 1992a, p.91, *italico do autor*, tradução nossa)

8 Compare-se sua apreciação desse estilo escultórico em contraste com a moderna apreciação de Schapiro (1977) e tem-se um vislumbre de quanta mudança houve na disciplina da história da arte.

Ao que parece, Hübsch (1992a) buscava sem trégua detectar supostos movimentos históricos de decadência do gosto à medida que crescia a habilidade. No fundo, trata-se da teoria historiográfica endossada por Semper (2010b), e mais tarde por Le Corbusier (1925), de que o crescimento da habilidade técnica afrouxa o gosto. Cresce a habilidade e decai o gosto por afastar-se a objetividade incontornável da dificuldade, cresce a intromissão subjetiva e seus laivos sob menor dificuldade:

Os edifícios do *Rundbogenstil* estão para os góticos, [...], como a pintura anterior a Rafael está para a pintura pós-Rafael.⁹ Na primeira, o desenho incorreto perturba, mas na posterior, na qual nada é descurado a este respeito, procuramos em vão a comovente simplicidade da primeira [...]. (Hübsch, 1992a, p.93, *italico do autor*, tradução nossa)

Mais uma vez, a verdade era invocada como antídoto contra a arbitrariedade subjetiva:

[...] Porque o primeiro princípio em arte deve ser a verdade, não devemos recobrir paredes nuas e funcionais com construções simuladas. [...] Buscar a beleza e a opulência [...] através de construções cuidadosas e duradouras, fino tratamento de superfície e, especialmente na Itália, pintura mural em interiores. (Hübsch, 1992a, p.96-97, tradução nossa)

Por meio do processo de depuração até o verdadeiro, o arquiteto alemão pretendia asserir seu *Rundbogenstil* renovado como estilo da Modernidade, o que já o situava no anacronismo de pensar a Modernidade nos moldes dos estilos históricos, como se a essa seguisse o mesmo *script* básico das outras épocas:

9 O movimento artístico pré-rafaelita surgiu na Alemanha antes que na Inglaterra. O poeta e artista Dante Gabriel Rossetti, líder do movimento na Inglaterra, viveu entre 1828-1882, nasceu, portanto, no ano de publicação do texto que aqui comentamos, *Em que estilo deveríamos construir?* (HÜBSCH, 1992a).

Agora atingimos a meta que almejávamos e assim estabelecemos uma ossatura estritamente objetiva para o novo estilo suficientemente articulada, acredito, para que o artista lhe infunda vida com sua própria individualidade. (Hübsch, 1992a, p.99, tradução nossa)

O novo estilo seria como se o românico tivesse se desenvolvido livre de influências maculadoras:

[...] Esta aparência ressalta da natureza mesma das coisas e não provém por influência autoritária da preferência individual. [...] A influência da realidade em toda sua complexidade foi sustentada consistentemente. [...] A teoria da arte aqui desenvolvida não é como aquelas teorias acadêmicas que apontam para a realidade apenas em algumas questões nas quais regras abstraídas da própria teoria se fazem passar por leis gerais. Esta teoria é totalmente prática. [...] O edifício no novo estilo não terá mais um caráter histórico e convencional de modo que qualquer *resposta emocional* fosse impossível sem instrução prévia em arqueologia: eles terão um caráter verdadeiramente natural e o leigo experimentará o mesmo que o artista educado. (Hübsch, 1992a, p.99, *italico nosso*, tradução nossa)

Eis aqui a resposta à pergunta que pusemos mais acima: qual a concepção de verdade da imagem artística? Ora, é o teste da “resposta emocional”! E este, como também já aparecia em Schinkel (2006d), estabeleceria uma conexão direta entre o artista e o público, porque proveniente de um estrato mais profundo e originário, no qual a verdade das construções seria tão autêntica quanto a verdade da imagem. De onde provém, no mapa da literatura, esta concepção do sentimento, ou “resposta emocional”, enquanto o originário e verdadeiro? Em Schinkel (2006d), já vimos, do ideal e do fenomênico hegeliano. Mas em Hübsch, a “resposta emocional” teria como ser perfeitamente harmônica com a construção técnico-estática? Estas perguntas são grandes demais para que possamos respondê-las, o que não nos impede de vê-las presentes em autores setecentistas como um Rousseau, referência do Romantismo e do sentimento

como originário e como o primeiro a manifestar-se na ordem do tempo, antes que qualquer falsificação se lhe sobrepusesse; daí que, em Hübsch (1992a), a parte objetiva e técnico-estática fosse primeira e anterior à expressão ornamental. Mas também, num registro que era oposto ao dele, encontramos a questão em Winckelmann (1972):

A verdade nasce do sentimento e do coração. Que sombra dela pode o artista moderno esperar se depende de modelos vis cuja alma é baixa demais para as sentir ou estúpida em demasia para exprimir as paixões, o sentimento mesmo que sua obra reclama? Pobre dele pois a experiência e a fantasia o deserdaram. [...] Outrora, toda sole-nidade e todo festival ofereciam ao artista oportunidades de fami-liarizar-se com todas as belezas da natureza. (Winckelmann, 1972, p.64, tradução nossa)

É curioso que a verdade como proveniente da natureza fosse ora equacionada a uma aparência indicativa de uma vida pura e origi-nária, ora com a objetividade da técnica construtiva; não deixemos, porém, de notar que este substrato comum era, no discurso mais setecentista, a razão. Não obstante, uma concepção de teoria e uma concepção de história se patenteavam aqui e teriam repercussão, entre outros, com Semper (2004), outro autor a manifestar descon-fiança pelo discurso especulativo, como um mal necessário no qual ele mesmo se situava inadvertidamente; afinal, o subtítulo de sua obra monumental *O estilo nas artes técnicas e construtivas* não era *uma estética prática?* (Semper, 2004).

2.5.3 Heinrich Hübsch [1847]: “As diferentes visões sobre estilo arquitetônico com relação aos dias de hoje”

Neste artigo de 1847, Hübsch (1992b) punha-se a comentar a questão da cultura na Modernidade em relação a seu pensamento sobre a arquitetura. Repelia, num registro irônico, a concepção de que houvesse unidade de sentido entre religião, filosofia e arte a

ponto de que, por isso, só pudesse haver um estilo arquitetônico numa mesma época histórica. Aberta a veia irônica, comentava que as formas necessárias de um edifício seriam o arcabouço estático sobre o qual a arquitetura “deveria estender seu véu de formas excelentes” (Hübsch, 1992b, p.170, tradução nossa). A Modernidade, afinal, aceitava a beleza de todas as épocas; do fracasso da disputa grego-gótico, acrescentemos, seguia-se que já não havia estilo e que, portanto, todos os estilos haviam-se tornado palatáveis. Para o arquiteto alemão, este forçar uma vestimenta estilística sobre qualquer edifício, que apontava como sinal da enorme dificuldade em que se constituísse um estilo, significava uma dentre duas coisas:

- a. que o estilo fosse modificado para adequar-se ao edifício, às circunstâncias do presente e à moda do dia: ‘isto chama-se livre tratamento do estilo’;
- b. que as formas estruturais e espaciais fossem alternativamente comprimidas num leito de Procusto, o que, quando feito sem mutilar as funções em demasia, era chamado de ‘competência arquitetônica’. (Hübsch, 1992b, p.170, tradução nossa)

Esta arbitrariedade estilística, esse “carnaval arquitetônico” (Hübsch, 1992b, p.170, tradução nossa), não combinava, dizia o autor, com a longa duração dos edifícios e deixava ver defeitos estéticos toscos, como que edifícios não pensados até o fim e projetos interrompidos, falsos em concepção ou planejados sem cuidado. Lastimava esse estado de coisas, pois haveria uma correspondência necessária entre o caráter do artista e o estilo em que poderia manifestar-se com consistência e autenticidade:

[...] o artista imaginativo só dispõe de uma linguagem, só um estilo no qual verdadeiramente acredita. Quem se gabasse de dominar qualquer estilo não teria, conseqüentemente, sentimento genuíno em nenhum deles, seu senso do belo seria como o amor polígamo do turco comparado ao amor cristão. (Hübsch, 1992b, p.171, tradução nossa)

Estas imagens estabeleciam uma paridade entre a alternância da vestimenta¹⁰ arquitetônica e uma ausência de correspondência entre interioridade e vida exterior. O cosmopolita Hübsch escarnecia dos “muitos teuto-maníacos que exigem um estilo exclusivamente teutônico” (Hübsch, 1992b, p.171, tradução nossa), falhando, assim, em compreender que diferenças regionais ou nacionais nos condicionantes não poderiam causar significativas variações de estilo, o qual, como sustentava, incluía somente as formas estruturais em relação ao caráter espacial geral, a *Grundgestalt*, e aquelas articulações formais e ornamentais livres que não expressavam nenhuma função.

Assim, Hübsch (1992b) argumentava que, desde os tempos de Charlemagne, um mesmo estilo havia prevalecido em todos os países europeus: Itália, França, Inglaterra, Alemanha etc. Não admitia nem mesmo que os fatores do clima e do *caráter nacional* tivessem influência significativa, pois o estilo era, afinal, fundamentalmente determinado por *material e construção*. Ironizava que o único fato existente sobre a caracterização popular do gótico como estilo nacional alemão talvez fosse a substituição das folhas de acanto por alguma folhagem nativa do Norte.

Sobre o público de seu tempo, Hübsch (1992b) tecia considerações um tanto amargas: (1) teria havido uma perda do senso de autoridade que acompanhava o estilo, pelo que todos haviam se tornado autoridades em estilo; e (2) havia pretensão a que cada novo estilo pudesse ser imediatamente absorvido esteticamente “[...] sem precisar julgar nem pensar [...]”. O público de então [...] ignorava que hoje [então] não desfrutamos da prerrogativa jovial que pertenceu às épocas passadas quando o sentimento vinha antes do pensamento [...]” (Hübsch, 1992b, p.172, tradução nossa).

10 Este tema da “vestimenta arquitetônica” inspiraria Semper (2010b, p.103, tradução nossa) a um tratamento nada irônico, a apontar para a tecelagem de esteiras como a técnica primordial dos envoltórios arquitetônicos. Em outro texto (Semper, 2010d, p.175, tradução nossa), o autor afirma sobre a *arte têxtil*: “Trata-se de uma *arte primordial* [...]. Ela sozinha gera seus tipos a partir de si ou de analogias com a natureza; todas as outras artes, inclusive a arquitetura, tomam-lhe tipos emprestados”.

Esta passagem está perfeitamente em acordo com a observação de Hegel (1996),¹¹ de cuja influência Hübsch, já vimos, afastava-se em outra ocasião, de que as imagens da arte haviam, na Modernidade, perdido toda imediatez. O público simplesmente subestimava a dificuldade que um novo estilo lhe viria necessariamente a propor:

[...] Muitos imaginam o tão desejado novo estilo como um *slogan* a inspirar imediatamente uma irresistível paixão pela arte até mesmo entre os mais prosaicos. Eles confundem o estilo com a produção da obra de arte. Contudo, como já vimos, é a concepção poética e a apresentação orgânica do objeto e de sua decoração artística que causa entusiasmo e prazer e não o estilo mesmo, o qual concerne apenas às qualidades gerais do trabalho e tem a ver, afinal, mais com a fria lógica [...]. (Hübsch, 1992b, p.172, tradução nossa)

Pedia-se, reclamava o arquiteto, que o estilo arquitetônico contemporâneo fosse uma clara expressão do tempo presente com todas as suas qualidades caprichosas, isto é, o tempo presente entendido como um nascimento absoluto, diverso de tudo que o precedera. Flagramos o autor, então, a protestar contra a tábula rasa da História como que pedida, como necessário antídoto, pelo gosto novidadeiro de então. Ironicamente, o movimento moderno, menos de um século mais tarde, viria a fazer a tábula rasa por motivos sérios, muito mais sérios que a moda arquitetônica.

Hübsch (1992b) caracterizava seu tempo pela velocidade com que a humanidade moderna repetidamente mudava sua aparência, “[...] tanto que a este respeito ela já não tem mais um ‘ser’, mas, em

11 A passagem a que nos referimos afirma: “A satisfação que nela [a arte] procuraram e encontram outros povos não no-la oferece a nós a arte. Nossos interesses e exigências deslocaram-se na esfera da representação, e para os satisfazer é preciso recorrer à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, a representações abstratas gerais. Por isso, a arte já não ocupa o lugar de outrora no que há de verdadeiramente vivo na vida, e sobrepuseram-se lhe representações gerais e reflexões; por isso, as reflexões e pensamentos se aplicam hoje à arte; por isso a arte de nossos dias tem por finalidade servir de objeto ao pensamento” (Hegel, 1996, p.19-20).

termos hegelianos, apenas um tornar-se” (Hübsch, 1992b, p.173, tradução nossa). Novamente, o sentido desta observação está na exigência de uma necessária correspondência entre espírito e aparência exterior, posição crítica, aliás, que dá estrutura a este seu ensaio, seja lá de que proveniência for. Destacamos que esta correspondência fundaria o que considerava a *naturalidade* da aparência. Aqui repete-se o esquema da dualidade tal como em sua concepção do estilo composto pela *Grundgestalt* objetiva e pela parte independente subjetiva. Por outro lado, a aparência deveria ser natural se o estilo quisesse conquistar familiaridade no coração do público, para que seu sentido fosse ou pudesse ser compreendido e socialmente compartilhado pelo público, o que a arquitetura já conhecia como *arquitetura falante*.

No período do Barroco e do Rococó, ainda cronologicamente tão próximos do autor, a moda das perucas, deplorável como era para seu gosto, e para o nosso, havia permanecido estável por mais de uma geração, tempo bastante, argumentava, para que se desse a naturalidade da aparência para o público; talvez não por acaso, aquela época havia conhecido a unidade estilística, ainda que esta talvez fosse sua única virtude (Hübsch, 1992b). Já em seu tempo:

[...] a moda, a forma, a postura e os penduricalhos mais próximos ao corpo do indivíduo, mudam a cada dez ou quinze anos, durante os quais só se pode dominar seus rudimentos, mesmo que com exercício incessante. [...] Esta categórica rapidez de mudança produziu, por um lado, uma excessiva vaidade que distorceu a beleza natural e, de outro, um senso visual grosseiro e superficial. Nunca há tempo suficiente para acostumar o olhar a sutis detalhes de forma, mas tão somente para notar e apreciar formas cruamente exageradas que poderiam muito bem serem percebidas pelo tato. (Hübsch, 1992b, p.173, tradução nossa)

Em suma, sublinhamos com cores fortes que o tempo veloz da moda desfazia a possibilidade de que se desse o tempo do estilo, um tempo totalmente diverso. É de se notar que seu exemplo,

tomado da aparência corporal e da verdade, lembra os comentários de Winckelmann (1972) sobre a estatutuária antiga e neoclássica. Hübsch (1992b) argumentava que este estado de coisas, porém, não resultava de um desenvolvimento intelectual excepcionalmente veloz na Modernidade, o qual aliás fora tão veloz em outras épocas, mas da indústria e de seu poder massivo e autocrático:

[...] Encorajada pelas aspirações vans do consumidor, a indústria enriquece despejando luxos em nossos lares [...] ela promove rápidas mudanças de moda que nos conferem uma aparência antinatural e barbariza nosso senso visual. [...] Os que conhecem as nações do sul, menos afetadas pelo luxo moderno, não pensarão que exagero. (Hübsch, 1992b, p.173, tradução nossa)

Quanto às suas esperanças de *aparência natural*, via sua época dividida em duas facções.

[...] Com a facção moderna, a aparência e o costume mudam mais rápido que a vida interior. A pessoa exterior não é mais conformada pelo eu interior e toda a expressão visível significa apenas meia verdade [de essência]. Mas há felizmente a facção fora de moda, cuja aparência exterior e costumes não mudam significativamente há gerações e cuja expressão é verdadeira e natural. Infelizmente, esta segunda facção é ativamente representada pela população rural, muito embora haja alguns membros passivos na classe social mais idealisticamente orientada e educada. Embora essa camada social não se dissocie completamente das influências modernas, em parte por indolência, em parte por deferência ao clima modernista predominante, seus membros reconhecem o efeito danoso da facção moderna e deploram-na como calamidade estética ou mesmo moral. (Hübsch, 1992b, p.173-174, tradução nossa)

O arquiteto alemão deplorava o aspecto geral de seu tempo: “a fluida espuma levada pelo rio do tempo recomendada pelos muitos jornais diários que apregoam o espírito do tempo” (Hübsch,

1992b, p.174, tradução nossa), o qual não poderia ser tema da arte monumental:

[...] estas formas de hoje e de ontem, estes últimos ares e gestos afetados do *beau monde*, dificilmente se mantêm a si mesmos com aspecto juvenil por tempo longo o bastante para que uma grande pintura ou uma estátua possa ser acabada. [...] Antes que um grande edifício possa ser completado, o gosto vulgar já se atira a uma nova fantasia. Isto requereria que cada década tivesse um novo estilo arquitetônico, pelo menos no que toca à forma. A cultura comercial de nossos dias, cuja dádiva à arte e à ciência é a flexibilidade, busca seus efeitos poéticos por se apresentar com modas e costumes estrangeiros, árabes e chineses atualmente. Esta nova rotina colore a arquitetura em todos os níveis, da decoração de interiores, à moradia e daí a todo edifício público. (Hübsch, 1992b, p.174, itálico do autor, tradução nossa)

A analogia entre aparência corpórea individual e a aparência todo-envolvente do estilo, conduzia o autor a pressupor que “a grande arte só poderia e deveria representar a constante e nobre face, ou seja, o melhor aspecto do presente” (Hübsch, 1992b, p.174, tradução nossa). Mas qual seria este melhor aspecto em seu tempo? Seria completamente novo e diferente de todos os períodos precedentes? Hübsch (1992b) procurava a resposta na constituição de uma história da civilização e da arte clássico-cristã, uma tentativa de compreensão que soaria um tanto extravagante para o leitor de hoje. Seja lá qual for a genealogia dessa concepção, mostrava-se como segue:

Num *período inicial clássico-cristão*, esta religião espiritual e moral desprezou as religiões pagãs, mas não rejeitou o intelecto clássico e a educação formal, do que teria resultado uma arte cristã temporã a ter durado por quase 500 anos. Se o cristianismo [...] com seu caráter ético magnífico [...] não tivesse podido adotar as formas da arte clássica teria que ter buscado construir um olhar por si mesmo, fatalmente bem diverso. Aquela arte [...] reteve a clareza da arte

clássica, porém desafortunadamente perdeu muito de seu refinamento. (Hübsch, 1992b, p.174-175, itálico nosso, tradução nossa)

Num segundo período do cristianismo:

[...] o período Romanesco cristão, que começou e terminou na Idade Média, caracterizou-se quase exclusivamente pelo espírito religioso, pela piedade sincera e por um asceticismo altruísta. No que toca às formas da vida cotidiana, aqueles tempos, especialmente entre as nações germânicas, careciam de refinamento formal ainda mais do que no período anterior. Detalhes clássicos foram conservados na arte, mas somente como transmissão de segunda ou terceira mão. Mais e mais a clareza e a ordem da representação clássica perdeu-se e, durante a segunda parte da Idade Média, os artistas se entregaram a uma exuberância desmedida. O aspecto característico desta arte revelou um mundo de profunda emoção e grande dignidade monumental. (Hübsch, 1992b, p.175, tradução nossa)

Este comentário, no que toca às virtudes cristãs do estilo romanesco, a raiz de seu *Rundbogenstil*, afinal, revela talvez mais do que pretendia sobre sua escolha de um modelo para o estilo da Modernidade. Mas, enquanto o segundo período do cristianismo teria sido centrado no noroeste da Europa e recebia agora um juízo muito mais favorável do que em sua obra de 1828, o terceiro período teria se desenvolvido na Itália e

Poderia ser chamado clássico neocristão porque lá, no fim do séc. XIV, a cultura clássica, nunca totalmente extinta na Itália, foi fortemente revivida, formando-se nova aliança com o cristianismo. O espírito do tempo mudou de uma visão da vida e da religião pia e visionária a uma atitude mais reflexiva e contemplativa, bem como os assuntos do intelecto passaram a incluir preocupações seculares e religiosas igualmente. (Hübsch, 1992b, p.175, tradução nossa)

Hübsch (1992b) julgava que:

[...] o melhor aspecto de nosso tempo ainda pertence a este III período [o Renascimento]. O cristianismo ainda é sua fé e mesmo o ateu convicto tem na moral cristã o estalão pelo qual julgar o caráter e todos os assuntos profanos. Igualmente, nosso intelecto e nossa educação formal ainda são sobretudo clássicos e isto encontra eco até mesmo no povo. (Hübsch, 1992b, p.175, tradução nossa)

O projeto do estilo da Modernidade do autor, seu *Rundbogenstil*, mostrava uma visada histórico-teleológica segundo a qual seu tempo estaria na encruzilhada entre o fim da cultura clássica-cristã ou de sua reafirmação nos tempos modernos, o quarto período:

[...] Admitamos, há sintomas – nomeadamente novas religião e moralidade tolerantes nas coisas da fé e da consciência sob o patronato de uma cultura *rough and ready*¹² – que ameçam o advento de um novo período, o quarto. Se pessoas meio educadas e totalmente arrogantes vierem a tomar o controle sobre as coisas espirituais e estéticas, então não mais haverá poesia e arte verdadeiras. Em vez da igreja monumental, o *sleek*¹³ *hall* industrial construído de ferro fundido vai se tornar o protótipo falso-monumental pintado nas cores brilhosas da moda, adornado com o reflexo ofuscante de espelhos e por cortinas de veludo verde com lambrequins dourados, para atrair a *haute volée* [...]. (Hübsch, 1992b, p.175, itálico do autor, tradução nossa)

Mas o futuro da civilização clássico-cristã não lhe parecia decidido e Hübsch (1992b) encontrava lá alguns motivos para esperar que o seu *Rundbogenstil* ainda encontrasse o público:

[...] o centro e o coração do povo ainda não estão perdidos; ainda existe, em número diminuto é verdade, uma aristocracia intelectual

12 *Rough and ready*, expressão que significa o que exibe vigor, mas não refinamento.

13 Se diz especialmente de cabelo arrumado, vestes ou formatos. Liso, brilhante, sempre próximo do corpo e, por isso, parecendo bem cuidado, não mal arrumado e sem partes salientes.

que resiste ao massacre anti-idealista, racional e utilitário de um epicurismo materialista. Pessoas educadas agora devotam-se muito mais do que no século passado, dito do livre pensamento, a um modo de vida cristão contemplativo. Esperemos que abandonem a mania moderna de mudança, mas, em tempo, também a vaidade e a afetação que distorce nossa aparência. [...] Contudo, junto a este mundo da moda, muito pouco natural, e ao anseio por mudança e fluxo constantes que o acompanham, ainda existe um mundo outro e natural, mundo de ser que engloba as melhores qualidades espirituais do tempo presente e não difere em essência do terceiro período que chamamos clássico neocristão. (Hübsch, 1992b, p.175-176, tradução nossa)

2.5.4 Rudolf Wiegmann – *Observações sobre o tratado 'Em que estilo deveríamos construir?'*

Wiegmann (1992) adotava um ponto de vista crítico em relação a seus contemporâneos, segundo os quais o estilo teria, em épocas passadas e sem qualquer esforço consciente, como que se cristalizado espontaneamente. Por isso, no que parecia responder a Hübsch (1992a), um estilo da Modernidade não poderia ser um conjunto de regras arbitrárias fossem materiais, fossem formais. Não obstante, Wiegmann (1992) subscrevia a noção da necessidade de um estilo próprio de seu tempo como remédio para as enfermidades da arquitetura que estava “[...]em estado pior que qualquer outra das artes. Em sua degeneração, com muletas e trapos tomados a todas as nações e a todos os períodos, ela se faz conspícua de uma maneira às vezes ridícula, outras vezes obscena” (Wiegmann, 1992, p.103, tradução nossa).

Num comentário que parece obliquamente dirigido a Hübsch (1992a), lamentava que o contato de primeira mão com as obras gregas¹⁴ trouxera uma confusão tal como ninguém poderia ter previsto,

14 Hübsch, em suas viagens de estudos na década de 1820, conhecera as obras gregas em primeira mão.

não tendo aberto os olhos dos contemporâneos contra a imitação servil, nem os conduzido a “[...] seguir um princípio racional proporcional aos meios disponíveis em seu próprio tempo como os gregos haviam feito no seu. A arte grega vital, autônoma e consistente se degradara a modelo cadavérico para uma fútil imitação por arquitetos carentes de imaginação.” (Wiegmann, 1992, p.104, tradução nossa). O autor, sobretudo, detectava uma

[...] contradição entre as necessidades de seu tempo e a imitação, bem como dúvidas sobre a adequação da arte antiga aos fins modernos, um estado de dúvida que teria conduzido à vacilação e ao saque das posses de quase todas as nações e períodos, um estofo eclético juntado para uma farsa de criação original [...]. (Wiegmann, 1992, p.104, tradução nossa)

A pintura e a escultura, as “artes irmãs da arquitetura” (Wiegmann, 1992, p.104, tradução nossa), haviam deixado de lado as idiossincrasias e eram tratadas de modo proporcional a suas possibilidades presentes, pelo que se haviam tornado exemplos para a arquitetura: deixar de lado o constrangimento e a arbitrariedade, fazer-se uma arte para seu tempo e seu povo, “uma arte vital e independente que não furte à história em nome da história” (Wiegmann, 1992, p.104, tradução nossa).

Wiegmann (1992) repreendia veladamente a Hübsch (1992a) a escolha, que lhe parecia totalmente arbitrária, no que devemos concordar com ele, do romanesco como modelo para a Modernidade na figura do *Rundbogenstil*, e pouco importando a ressalva, o “Romanesco somente como seria se o seu desenvolvimento não tivesse sido interrompido. Ganharíamos pela troca de alguns grilhões por outros? É possível conceber uma arte válida em todas as épocas?” (Wiegmann, 1992, p.104, tradução nossa). Assim, Hübsch (1992a) parecia-lhe estar se expondo ao perigo do qual pretendia livrar a arquitetura, a saber, o seu materialismo fazia passar por material o que tinha um significado espiritual elevado, caso contrário, não teria sido tão categórico:

[...] O tratado todo parece compenetrado pela noção de que a matéria domina o espírito, quando é quase que o oposto. Tão logo o espírito relaxe seu controle sobre a matéria, perde também todo o controle sobre a forma e desaba sobre si mesmo. É verdade, contudo, que a matéria, no âmbito das belas artes, impõe limitações insuperáveis que afetam a criação da forma. Porém, estas [limitações] são tão remotas e contingentes que não podem ser reduzidas a umas poucas proporções inalteráveis. (Wiegmann, 1992, p.105, tradução nossa)

Este último comentário deslocava tanto a pretensão de Hübsch (1992a) de que o dimensionamento estrutural do *Rundbogenstil* viesse a dar origem a proporções belas, passando assim da estrutura material ao domínio da forma, quanto desdenhava a certeza de Wolff (1992) na eleição de algumas poucas proporções como passíveis de significado visual.

Quanto ao conceito de estilo, Wiegmann (1992) não propunha qualquer pretensa fórmula ou norma, nem uma tipificação estrita de sistemas estruturais, o que Hübsch (1992a) chamava de *Grundgestalt*. Estilo tinha-lhe dois sentidos possíveis:

– [...] O caráter manifesto de uma nação e de uma época o qual sempre se reflete nas obras artísticas; fala-se do estilo grego, do estilo teutônico antigo ou do estilo rafaelita [...] 2 – [...]. Um modo de expressão distinto ou uma qualidade específica de tal modo que se fale de um estilo leve, de um estilo sublime ou de um estilo grave. Neste sentido, estilo nada tem a ver com a construção, pois o leve, o sublime e o grave podem aparecer tanto em abóbodas como em arquitraves[...]. No primeiro sentido, cada período terá um estilo seu, no segundo, cada período terá uma infinidade [...]. (Wiegmann, 1992, p.105, tradução nossa)

A concepção do autor era profundamente cética para com sistemas de regras e modelos e sobre tudo aquilo que significasse rotina no trabalho:

[...] Somente o já conhecido pode ser prescrito; um trabalho original nasce sem ajuda. Se os trabalhos dos mais inspirados mestres de qualquer arte tivessem sido obrigados a seguirem padrões concebidos por outros, como teriam sido afinal? O artista deve criar como homem livre,¹⁵ ele deve obedecer tão somente ao espírito de seu tempo e ser o mestre de seus materiais. Ele os deve comandar, mas não tyrannizar. (Wiegmann, 1992, p.106, tradução nossa)

Esta argumentação surpreende a diferença indelével entre os valores e nos conduz a perguntar, por exemplo, se a construção, que é racional, for prescrita, os trabalhos resultantes serão também racionais? Mas isto fará deles belos?

Wiegmann (1992) desancava ambos os estilos em luta, o da arquitrave e o da abóboda, pois ambos os meios seriam justificados no devido lugar e permitiriam uma harmonia não exclusivamente dependente de construção e da natureza material da arte. Mas, obviamente, nesta abertura ao ecletismo, não se dava conta, como só Bötticher (1992) faria, de que ambos os estilos ou sistemas, e os materiais correspondentes, estavam se tornando inapelavelmente obsoletos. Construções de ideias como estas, que não deixam de ser interessantes, se ocupavam de um quadro que a Revolução Industrial estava a modificar totalmente num plano totalmente diverso e dificilmente percebido por estes debates.

Aqui algumas questões se apresentam: como Wiegmann (1992) concebia relacionar o sentimento ou a liberdade subjetiva, a que atribuía tantas virtudes criativas, com a objetividade construtiva das formas, o tradicional antídoto à arbitrariedade? Certamente não como Hübsch (1992a), o qual esperava que proporções técnico-estéticas fossem também belas. Wiegmann (1992) tendia, depreende-se, a propor como valor a expressão do espírito por meio do indivíduo não acanhado por regras artificiais nem pela dominação da autoconsciência. A espontaneidade, não constrangida por regras

15 Esta posição estaria ainda presente nos debates do Deutscher Werkbund, como entre Van De Velde e Muthesius (1971).

artificiais, resolveria o espírito e a matéria numa unidade que era originária e diversa de todo determinismo, anterior, inclusive, ao conflito cego entre os valores.

Considerar se o romanesco, ou qualquer outro estilo do passado, poderia servir a seu tempo não romperia com a noção de que a arte do passado de um modo ou de outro representara o seu próprio tempo? Não teria sido assim na arte de todos os períodos e nações, e sem esforço consciente? Ao que nos parece, faltava à crítica erudita conceitos ou expressões mais precisas do que dizer, repetidamente, que a arte sempre representa o seu próprio tempo:

[...] Atualmente, nossa época parece viver do gozo e da elaboração do passado, porém não deveria jamais perder de vista o grande objetivo, o que realmente importa – nomeadamente, fazer de nosso tempo um grande tempo. Isto proíbe de nos agarrarmos ao passado. Assim como não podemos parar o tempo, não podemos deter-lhe o espírito, do qual é inseparável. Ambos se foram para sempre porque nos mundos da natureza e do espírito, onde tudo está em eterno fluxo, não há repouso duradouro. Pretender a ressurreição do Romanesco ou de qualquer arte do passado é pretender romper à força o processo orgânico de evolução. Devemos criar algo novo que se adeque ao nosso tempo, assim como nos séculos precedentes algo novo foi criado que servia o seu tempo. (Wiegmann, 1992, p.109, tradução nossa)

A onipresença do espírito/natureza em todas as manifestações de um período, na suposta uniformidade formal dos estilos históricos

[...] deixa suas marcas em cada esfera da atividade sem distinção [...]. Os séculos dezessete e dezoito se caracterizaram pela moda das perucas e não é por acaso que as artes daquela época refletem o mesmo espírito; da vestimenta à poesia encontramos grande uniformidade. Esta confluência inevitável de tudo que é contemporâneo

é talvez a razão pela qual nosso tempo, a era da *cravate*,¹⁶ produziu tão pouco de importância arquitetônica em comparação a outros períodos. Tudo o que uma época produz lhe pertence, mas a criança naturalmente se parece com a mãe. (Wiegmann, 1992, p.109, tradução nossa)

Mas, se a sua época não poderia deixar de dar expressão exterior ao espírito/natureza e se as outras épocas se manifestavam nas formas da arte e de tudo o mais sem elaboração consciente, então por que a dramática crise do estilo na Modernidade? A resposta que Wiegmann (1992) indicava estava nas arbitrariedades e na demasiada autoconsciência dos tempos modernos, as quais impunham um andamento diferenciado no ânimo e no nervo de sua época:

[...] A história demonstra que grandes épocas foram seguidas por períodos de relaxamento e repouso, tempo de recuperar-se e digerir. Por isso, a imitação inadvertida dos grandes mestres: os mestres perseguiram um ideal conforme seu coração, mas seus imitadores miravam-nos como legisladores a quem tão somente imitavam [...]. (Wiegmann, 1992, p.109, tradução nossa)

Mas uma pergunta mais geral se impõe: por que a aparência, aos olhos da Modernidade pelo menos, de que o estilo surgia de modo espontâneo e inconsciente? Wiegmann (1992) divergia, por exemplo, de Wolff (1992) e da compreensão hegeliana, entre outras coisas, por não compartilhar o ceticismo destes últimos para com as perspectivas da arte na época moderna, ainda que se visse forçado a representar seu tempo como um período de relaxamento e repouso, para dar conta da dificuldade do estilo em sua época. Seu otimismo para com a vitalidade criativa era tal que vislumbrava a continuidade da arte e a renovação do estilo pelo abandono completo da tradição, por fazer da História apenas História. E era o único autor da coletânea

16 Termo francês para *gravata*.

aqui tratada que dava este passo que, em linhas gerais, tem sido a marca registrada da Modernidade.

Tendo assumido essas posições críticas, Wiegmann (1992) podia então compreender Hübsch (1992a) e seu *Rundbogenstil* como sintomáticos da popularidade que o romanesco gozava em sua época e que tivesse tantos adeptos paradoxalmente porque “seus monumentos eram altamente pitorescos” (Wiegmann, 1992, p.109, tradução nossa). Pitoresco era, para Wiegmann (1992), o mesmo que pictórico, uma qualidade própria à arte da pintura, enquanto pitoresco é usado em nossos dias para a estética e para a arte dos jardins paisagísticos tão difundidos no século XVIII. Mas como, julgava o autor, se manifestava essa qualidade na arquitetura? O romanesco lhe parecia mais pitoresco até do que o gótico:

[...] porque apresenta grandes massas à luz e à sombra sem perturbá-las com detalhes em excesso. Seguindo este critério teríamos que atribuir valor arquitetônico a celeiros miseráveis¹⁷ que encontramos todo dia e negá-lo ao Partenon. A arquitetura é uma arte autônoma porque apresenta a beleza em seu modo próprio e, por isso, não precisa consultar outra arte totalmente diferente. [...] É verdade que beleza pitoresca pode coexistir com a beleza arquitetônica, mas não é um elemento constituinte desta última. (Wiegmann, 1992, p.110, tradução nossa)

Aqui surgem questões interessantes, como a natureza artística da arquitetura tal como Schinkel (2006a) defendia. Mas também, afirmava-se ao contrário do que viria a ser com Semper (2010b) e com toda a arte moderna, a hierarquia que separava tão bem o Partenon dos “velhos celeiros”. Esta hierarquia seria relativizada e por fim

17 Estes “celeiros miseráveis” de que falava Wiegmann (1992), talvez fossem construções rurais tradicionais, as quais foram imitadas ou inspiraram a arquitetura residencial dos primeiros bairros e *New Towns britânicas* no formato das “Cidades Jardim” de E. Howard. Na Modernidade, algo desprezado como feio ou miserável num tempo e lugar, pode reaparecer em outra parte como modelo do belo.

invertida em particular com Semper (2010b).¹⁸ Algo semelhante se deu com Ruskin no conhecido texto “Da natureza do gótico” na obra *As pedras de Veneza* (Ruskin, 2003) e veio a se manifestar no *english free style*, na casa que Webb construiu para William Morris e na sede da Editora Kelmscott. O século XX praticaria a inversão sistemática daquela hierarquia, como no fenômeno do Douanier Rousseau e na apropriação pelas vanguardas – Cubismo, Fauvismo e Expressionismo – das artes dos povos ditos primitivos, algo com que Semper (2010b) ainda não sonhava, não obstante seu pioneirismo em reconhecer o valor das artes de povos não ocidentais. É bom não esquecer, também, que a antropologia cultural não racista, tal como veio a se desenvolver um pouco mais tarde na Alemanha, impulsionou pesquisas etnográficas como a de Ernst Grosse (1914), das produções de povos, senão primitivos, ou certamente não ocidentais, e que exerceram lá alguma influência nas artes modernas.

De qualquer modo, o *Rundbogenstil* e até um *revival* mais estrito do romanesco aconteceram. Veja-se Friedrich von Gärtner, na Alemanha, e H. H. Richardson e Sullivan, nos Estados Unidos. Porém, seu alcance era pequeno demais, nunca um estilo dominante, mas uma tendência explorada por alguns arquitetos do maior valor em obras individuais mais ou menos interessantes.

Entretanto, Wiegmann estava mais interessado em questões de estética teórica do que em observar o rumo da indústria em seu tempo, algo que seria muito difícil de representar naquele formato. Ao artista de seu tempo, incluído o arquiteto,

[...] caberia reconciliar carência e necessidade ao seu ideal. Mesmo que por contar apenas com seus próprios recursos ele criasse algo que não fosse perfeito, mais se ganharia com este do que com o imitador de obras magníficas que não surgem de sua mente ou de seu

18 Semper, se não foi o primeiro, foi um dos primeiros estudiosos a demolir a hierarquia entre as artes e produções dos povos não ocidentais e populares do Ocidente em relação à grande tradição artística. Este aspecto pode ser aprofundado em *Science, Industry and Arts* (Semper, 2010b).

tempo. O outro artista, com sua obra imperfeita, poderia ter operado rupturas das quais surgiriam, quem sabe, grandes obras, enquanto o último poderia muito bem não ter existido; é que ele teria vivido fora de seu tempo. (Wiegmann, 1992, p.110, tradução nossa)

Esta valorização da criação a despeito da habilidade reapareceria em Ruskin, em *A natureza do gótico*, com que grau de comunicação entre as comunidades pensantes dos dois países não sabemos. Tratava-se de pôr o sentimento antes da habilidade, a qual de outro modo resvalaria para uma valorização negativa. Assim, trabalhos originais já não teriam qualquer compromisso de semelhança com obras já existentes. Seguindo as condições de uso e as leis físicas, a construção dispunha de certo repertório mais ou menos variado de soluções. Ao artista caberia submeter-se às necessidades práticas e ao repertório construtivo necessário:

[...] Uma arte desenvolvida tão racionalmente quanto a grega, que nada contém de arbitrário, de acidental ou convencional, está fadada a ser retomada pelo simples fato de ser racional. A demanda pelo abandono da racionalidade só porque os gregos e outras nações a adotaram, sem dúvida carece de sentido. [...] todos os sistemas baseiam-se nos registros e nos fatos de épocas passadas. Por isso, uma arte vivente não possui nenhum tal sistema. Deveríamos, assim, buscar uma arte viva que reflita fielmente e que se nutra do caráter de nosso tempo. Admitamos, a arquitetura está mais bem equipada do que qualquer outra arte para expressar o caráter do tempo presente, o qual pode ser caracterizado como *carente de independência*. *Atingir esta independência e transformar e dar forma a nossa época é o supremo dever de um artista, quicá de um homem*. [...] Enquanto não chega o tempo da realização, o artista-arquiteto deve apoiar lealmente o trabalho preparatório. Enquanto isso, deve olhar para a História como apenas História e não como fonte de regras e preceitos. A ideia, assim corporificada, pode encontrar algumas conexões históricas fortuitas, mas que pertencem a seu próprio tempo, cujo rebento elas eram. Não faz qualquer diferença se

colunas, arcos ou arquitraves suportam as cargas. Todos os meios de vencer os vãos, cada um nas circunstâncias próprias, podem ser os melhores e mais belos. Quando a arte não mais se deixar conduzir por leis arbitrárias, quando seus princípios e essência estiverem em harmonia com o espírito do artista e com o de sua época, terá então a arte encontrado não apenas uma base sólida, mas também uma liberdade que lhe garanta plena floração. (Wiegmann, 1992, p.111, itálico nosso, tradução nossa)

Nessas posições manifestas por Wiegmann (1992), é muito difícil precisar aquilo a que deram origem nos desenvolvimentos posteriores, inclusive nas vanguardas do século XX. Além disso, a carência de independência com que caracterizava a Modernidade significava a dificuldade de que as coisas se dessem espontaneamente e a partir de si mesmas, o que, destacamos, não deixa de ser uma posição crítica respeitável.

2.5.5 Carl Albert Rosenthal – *Em que estilo deveríamos construir? Uma questão dirigida aos membros da Associação Alemã de Arquitetos (1992)*

Rosenthal (1992) destacava um aspecto fundamental da questão estilo: por que dever-se-ia praticar um único estilo? Afinal, não se entendia que havia sido assim no passado? Sua resposta: “[...] importa sim que seja praticado um só estilo pois este é a infusão nas produções de seu próprio espírito [qualificado ulteriormente como do tempo, da nação, etc.], a infusão por toda parte dentro da nação” (Rosenthal, 1992, p.114, tradução nossa). Essa proposição lembra o Hegel lido por Schinkel (2006b) em sua relação entre o espírito e sua concreção sensível na arte. Os qualificativos *nação* e *nacional* aplicados ao espírito refletiam tanto os esforços da teoria e da história dos estilos no Ocidente quanto a candente questão nacional alemã.

O idealismo filosófico hegeliano, tão difundido na época, representava uma totalidade espírito-matéria, de caráter *panteísta*, pela

qual o mundo fenomênico, em seus vários modos, era a exteriorização do espírito, tal como a religião e, por extensão, a filosofia e a arte. A sucessão histórica das figuras necessárias do espírito procurava conferir um significado preciso a cada época no âmbito das culturas ou povos determinados, tal seria o modo como o *espírito do tempo* se exteriorizava. Este complexo formado pelo pensamento filosófico e a tonalidade que imprimia à questão nacional conduzia a nascente historiografia moderna da arte a pensar os grandes períodos ou estilos na modalidade de exteriorizações do espírito em meio às quais o *estilo-povo* era representado por analogia ao conceito de organismo e sua biografia: “Os povos antigos viviam mais entregues a si mesmos e só gradualmente ultrapassaram sua infância. Sua religião em particular, que era o sustentáculo da arte, ergueu-se e desenvolveu-se com o caráter nacional” (Rosenthal, 1992, p.115, tradução nossa).

O cristianismo teria impresso ao Ocidente um andamento diferenciado do desenvolvimento das nacionalidades e dos estilos antes autóctones. Tal como, de modo geral, entre os autores reunidos na coletânea, Rosenthal (1992) evocava o cristianismo para compreender a ausência de estilo na Modernidade:

[...] Com seu ponto de vista elevado, o cristianismo foi menos influenciado pelo caráter nacional do que foi influente sobre ele, o qual, aliás, modificou grandemente. *Um desenvolvimento gradual do intelecto a emanar de um equilíbrio natural de forças emocionais, do tipo que garante automaticamente o progresso homogêneo das atividades intelectuais e das mudanças culturais, já não é possível.* As comunicações entre as nações progressivamente borraram as diferenças nacionais. (Rosenthal, 1992, p.115, *italico nosso*, tradução nossa)

Este modo de desenvolvimento impresso pelo cristianismo estaria, assim supunha o autor, a dificultar em sua época o aparecimento do estilo da Modernidade e levava a crer que os estilos das modernas nações cristãs viriam a ser parentes próximos, ou então dar-se-ia como na Idade Média, quando só havia um estilo em toda a cristandade com pequenas variações nacionais, mas com diferença

mais marcada entre edifícios seculares e religiosos. Por outro lado, as expectativas e as pretensões da época em relação à Modernidade apareciam num inocente cristão-eurocentrismo do autor:

[...] uma diferença mais estrita entre o estilo cristão e aqueles das nações não cristãs, em particular aquelas da Antiguidade, deverá se impor. Por certo apenas um estilo pode ser apropriado para nós. De fato, visto de um ponto mais elevado, só pode haver um único estilo que conduza à beleza arquitetônica, não menos do que só pode haver um tipo de cultura que conduza com certeza à perfeição infinita. (Rosenthal, 1992, p.115, tradução nossa)

As esperanças de Rosenthal (1992) num possível estilo da Modernidade refletiam, senão o ceticismo, pelo menos certa moderação de pretensões em linha com a expectativa abertamente cética do hegelianismo para com as possibilidades da arte na Modernidade e sobre a mediação literária e abstrata que se interpunha à criatividade prática:

O melhor seria para a arquitetura chegar ao estilo certo pela prática, porém isto requereria esquecer os estilos do passado e começar do zero, e que as nações modernas, por seu turno, não carecessem tanto daquela fresca juvenildade de estilo sem a qual não pode haver bom resultado. A elaboração ulterior do estilo, que é a tarefa mais essencial, deve dar-se no âmbito da prática; mas seria útil se engajar primeiro nalguma pesquisa para encontrar o caminho certo. (Rosenthal, 1992, p.115, tradução nossa)

Em retrospecto, estas palavras soam proféticas. Se há algo que o Modernismo buscou unanimemente foi reconquistar essa “fresca juvenildade de estilo” (Rosenthal, 1992), algo já visível no interesse inaugurado por Semper (2010b) no estudo e na apreciação das produções artísticas dos povos não cristãos, aqueles entre os quais algum frescor juvenil ainda poderia encontrar-se. A dependência modernista em pesquisa incessante e em teoria e reflexão

produziram tudo, menos a unanimidade de estilo, aliás despachou esta expectativa para bem além do possível e, com o tempo, definitivamente para além do desejável.

Rosenthal (1992) considerava, em princípio, indiferente se o estilo da Modernidade fosse uma criação absolutamente nova ou se viesse a ser um estilo do passado a que se acrescentasse as devidas modificações, como aliás propunha Hübsch (1992a) com seu *Rundbogenstil*. Pessoalmente, talvez por conta de suas esperanças moderadas, acreditava que a segunda alternativa fosse mais provável, em vista do que procedia a um exame dos estilos históricos desde os gregos.

Sobre o estilo grego, aquele que mais próximo havia chegado do “cume da perfeição”, Rosenthal (1992) perguntava se dever-se-ia imitar suas formas ou emular a ação de seus criadores. Seria oportuno introduzir aquele estilo na vida moderna? Ou seria recomendável, em vez disso, construir com a mesma fidelidade ao propósito e criar uma beleza tão adequada às necessidades modernas quanto a deles?¹⁹ Não deveriam os modernos criar seu próprio estilo e aderir a ele como os gregos haviam feito? Os modernos tinham que responder ao mesmo clima, ao mesmo tipo de vida e à mesma religião que os gregos? Se a arte grega era tão perfeita, então poderia a imitação moderna fazer algo senão arruiná-la? Seria possível fazer ajustes ao que já era perfeito? Na melhor das hipóteses, o autor considerava que se poderia construir edifícios modernos com detalhes gregos privados de seu significado original, pois, afinal, nem os gregos, vivendo nas condições modernas, já não seriam, como não eram, os mesmos gregos. Estes contrastes prosseguiram numa chave filosófica hegeliana, contrastes entre o desejo grego por perfeição, o seu imitar o divino, e o anseio cristão moderno por infinitude, ou seja, pela realização ilimitada do espírito em unidade com o mundo exterior:

Os gregos, tem sido dito, eram filhos da natureza felizes e alegres; a alegria lhes corria pelas veias; a beleza predominava entre

19 Surpreende-nos a facilidade com que a *perfeição grega* era desviada para uma concepção moderna de Funcionalismo.

seus interesses, se é que não era sua única meta, uma beleza assim puramente sensual. Uma beleza espiritual mais alta lhes seria estrangeira, bem como não poderiam ter uma noção da infinita verdade e do infinito bem. Ao apreender a beleza, amavam a realização e não a excitação, daí desenvolveu-se a ‘serenidade’ como traço principal de seu caráter e ‘equilíbrio perfeito’ como princípio básico de seu estilo de construir, o qual se expressa por uma carga horizontal sobre suportes verticais sem qualquer sinal de ânsia por elevação. Poderia sua beleza sensual satisfazer de algum modo ao cristão com seus olhos voltados ao infinito? Poderia aquele equilíbrio e a resultante simplicidade, até aquela uniformidade mesma do estilo grego, satisfazer o espírito moderno tão aspirante? Não definitivamente, nem mesmo o princípio básico do estilo Grego parece-nos satisfatório. Além disso, a beleza sensual, como tudo que é sensual, é attingível, e os gregos a atingiram! Qualquer passo além conduziria ao declínio. Já que o declínio era intrínseco ao seu princípio básico, não devemos lamentar na situação presente que a arte grega tenha passado! (Rosenthal, 1992, p.116-117, tradução nossa)

O estilo grego seria caracterizado por uma sutil e precisa significação estrutural das formas, ou seja, por um caráter estritamente arquitetônico; era uma arquitetura que expressava a construção, em que forma, todo e detalhes transmitiam o propósito da construção de um só golpe. Essas qualidades congênicas à sua simplicidade, pareciam ter-lhe proporcionado uma adaptabilidade indefinida. Mas era um estilo perfeito nos limites da beleza sensual, inadequado, portanto, ao anseio cristão moderno.

Já o estilo romano era considerado muito mais próximo das necessidades modernas do que o grego, na medida mesma, porém, em que seus criadores “careciam de um verdadeiro sentimento pela arte” (Rosenthal, 1992, p.117, tradução nossa). Sua combinação do estilo colunar grego com seu próprio estilo de arcos e abóbodas teria provocado uma batalha entre esses estilos que terminou com a dissolução do estilo grego de que pouco restou senão a coluna como um suporte inadequado para o arco. Esse suposto massacre da arte e da

cultura gregas teria sido parte da missão histórica romana em preparar o advento do cristianismo. A cada passo, como aqui, o texto de Rosenthal (1992) demonstra compromisso com a concepção da História como o movimento das figuras do espírito a dar-se pelas costas dos homens. Seja lá como for, o *romanesco*, o *Rundbogenstil*, substituiu as impostas dos arcos romanos por colunas já tendentes a formar peça contínua com as nervuras das abóbodas, pelo que dava expressão temporã à aspiração ascensional. O estilo romano, não obstante quão industriais e habilidosos tenham sido seus criadores, que fizeram avançar a construção grandemente, teria permanecido, num passo anacrônico de seu raciocínio, como indeciso entre o grego e o *romanesco*, sendo este último o termo de seu desenvolvimento. Bem, estilos e épocas concebidos como entidades ou organismos era algo que conduzia a equívocos no campo da historiografia, como esta incapacidade de compreender a arquitetura romana e o fazer dela apenas um elo entre entidades históricas supostas mais determinadas. Mais uma vez, um historiador da época posterior a Semper, Aloïs Riegl, em sua obra *El arte industrial tardorromano* (1992b), viria a tornar as realizações romanas algo positivo. A Renascença, por sua vez, era pensada à maneira de uma imitação da arquitetura antiga sem acesso aos originais gregos puros; teria sido mais um produto do estilo romano tocado pelo cristianismo. Que tivesse, contudo, conduzido, por entre Antiguidade e cristianismo, ao barroco e ao rococó, este último o deplorável estilo do tempo das ainda mais deploráveis perucas, não expunha senão seus equívocos.

O *romanesco* ou os vários estilos da alta e da média Idade Média, entre eles o bizantino,²⁰ eram nivelados em suas diferenças como tendo sido tentativas de dar expressão ao novo espírito elevado da cristandade, mas que haviam fracassado em não se desfazer da maneira romana de construir do último período, o Paleocristão, cujo

20 O bizantino nasce com as obras da época de Justiniano, a pequena igreja dos santos Sérgio e Baco, a Hagia Irene e o Hagia Sofia, todas em Constantinopla. Era um estilo mais antigo que a Idade Média, mas que prosseguiu seu desenvolvimento nessa mesma época.

caráter arquitetônico, já vimos, era condenado pelo uso de colunas como suporte de arcadas. Esses estilos, todos eles, Rosenthal (1992) os marcava por uma reelaboração da ornamentação arquitetônica que se distanciava da imponência imperial e do uso da arquitetura grega, pelo que o conflito entre a ornamentação e o arquitetônico-constutivo se resolvia ou tendia a sê-lo. Mas séculos teriam se passado até que a arte sem vida se recuperasse e, muitos mais, até que adquirisse um caráter próprio.

O romanesco era representado como um período transitório e um campo de batalha entre entidades históricas de elevada abstração e protagonismo, uma compreensão com a qual fazia frente a Hübsch (1992a) em nome do gótico como modelo para a Modernidade. As limitações e incompletudes que assinalava no romanesco se davam porque:

[...] a cristandade estava demasiado comprometida com o *ethos* do clero e não era capaz de expressar-se livremente nas coisas da arte. Prédios Romanescos tardios davam a impressão de que um espírito cristão renovado enfim prevalecia, mas não era um espírito livre e a arquitetura que emergia das sobras da Antiguidade era menos ainda capaz de expressão própria. Tornava-se aparente que a tarefa não seria atingida sem uma mudança total da forma. Mais uma vez o caminho adiante mostrava ser o estilo teutônico [Gótico]. Se o Romanesco parecia demasiado severo e sóbrio para o século XIII, demasiado restrito e desajeitado, arbitrário e carente de significação arquitetônica, então com muito mais razão ainda em nosso tempo. (Rosenthal, 1992, p.118-119, tradução nossa)

É surpreendente dar-nos conta da estima que estes autores alemães oitocentistas tinham pelo estilo arábico, não europeu e não cristão, ainda que manifestassem mais uma opinião conforme a esquematismos históricos e não, assim nos parece, um conhecimento suficiente. Rosenthal (1992) considerava o arábico como “o mais apropriado para a Modernidade pelo menos até onde o espírito de nosso tempo, vivaz, variado e sempre ansiando encontrar

analogias expressivas, do mesmo modo que a forma fantasiosa dos árabes.” (Rosenthal, 1992, p.119, tradução nossa). Mas, sob outros aspectos:

[...] carecia do elemento cristão e de caráter arquitetônico pois a decoração profusa recobria e obscurecia as forças e o papel dos membros estruturais. Do modo como os árabes haviam surgido na história seguia-se que não poderiam ter tido um estilo arquitetônico próprio, mas um espírito poético inato, pelo que teriam adotado o estilo Bizantino e o recoberto de nova e engenhosa decoração que parecia trazer à luz as maravilhas de seus contos de fadas. De suas limitações e virtudes resultava carente de possibilidades de desenvolvimento. O estilo Árabe limita-se a pura decoração, algo tão mais estranho numa religião que proíbe imagens. (Rosenthal, 1992, p.119, tradução nossa)

Sobretudo no contexto das entidades históricas de alta abstração e protagonismo, o autor considerava o árabe como tendo cumprido a missão histórica de “estimular o estilo cristão mais sério, mas também estagnado e moroso nessa época, a elevar-se a um nível espiritual mais alto” (Rosenthal, 1992, p.120, tradução nossa) de que surgiria, enfim, o *estilo teutônico*:²¹

Em contraste com as massas da arquitetura egípcia, pesadas e fechadas em si mesmas, e com o equilíbrio do estilo Grego, o princípio básico do estilo Germânico é o anseio por elevação e o domínio da forma sobre a massa, o qual simboliza a dominância do espírito sobre a matéria e da espiritualidade sobre a sensualidade. Mais uma vez nos damos conta e perguntamos: por que continuar procurando? Poderemos nos ver melhor do que adotando um estilo que se nos é tão apropriado? (Rosenthal, 1992, p.120, tradução nossa).

21 Hübsch (1992a), arquiteto mais cosmopolita, para não falar de suas preferências abertamente mediterrâneas, reconhecia perfeitamente o equívoco de tomar o gótico como *estilo teutônico*, por mais que tivesse sido um estilo internacional entre os povos cristãos ocidentais.

Assim, apresentava sua defesa do gótico, o equivocadamente suposto estilo nacional alemão, como apto a ser o estilo da Modernidade, com argumentos com certo paralelismo àqueles com que Hübsch (1992a) defendia o *Rundbogenstil*:

Vimos que os estilos intervenientes, por onde quer que comece-
mos, conduzem-nos ao passado e ao estilo Grego, ou adiante ao
estilo teutônico; devemos escolher entre um e outro. [...] não preci-
samos temer romper a coerência de um estilo que é completo em si
mesmo, porque o estilo teutônico não foi sistematicamente desen-
volvido na Idade Média, mas interrompido a meio caminho. Assim,
podemos estar seguros ao fazer-lhe as poucas modificações necessá-
rias sem prejuízo de seu caráter e de sua beleza únicos. (Rosenthal,
1992, p.120, tradução nossa)

Na comutação entre perfeição grega e infinitude cristã, o estilo
teutônico era agraciado com possibilidades amplas de desenvol-
vimento. Sua natureza espiritual não encontrava equivalência em
qualquer modo sensual de beleza, como se supunha que fosse com
a arte grega, por isso, a beleza espiritual poderia ser buscada ao
infinito sem o prospecto de um declínio subsequente à realização
da perfeição, como fora com os gregos. Esta concepção se coaduna
muito bem, aliás, com a representação do ciclo de cada estilo como
composto das fases heroica, clássica e decadente, à qual o gótico, ou
teutônico, parecia evadir-se. A constituição desse estilo era tal que:

[...] As formas do estilo teutônico não carecem de significado estru-
tural muito embora suas qualidades espirituais façam desse signifi-
cado algo menos aparente do que no estilo Grego. Aqui, equilíbrio
estrutural como expressão de equilíbrio espiritual foi atingido muito
embora não daquele modo muito simples ditado pelo estilo Grego.
Sobretudo, aqui não somos constantemente confrontados com o
prospecto de um futuro declínio, como nos defrontamos no estilo
Grego. [...] A beleza espiritual a que almeja o estilo teutônico não é
atingível; um anseio infinito por perfeição é, assim, possível e não há

qualquer causa inerente de declínio. (Rosenthal, 1992, p.120, tradução nossa)

Surpreende-nos que tais argumentos, mais metafísicos do que qualquer outra coisa, não fossem interrogados sobre a praticidade e a economia de construções neogóticas na Modernidade. O anseio a dar expressão à ideia de cristandade não fora, assim pensava Rosenthal (1992), passível de ser atingido pelo romanesco e sua dependência das formas romanas supostamente pagãs, bem como por sua passividade sob a influência opressiva da hierarquia clerical. Mas um novo espírito despertaria com as cruzadas, o qual conduziria toda Europa a uma intensa atividade espiritual e à luta contra os grilhões hierárquicos, de início hesitante, mas depois com força e confiança, até o nascimento de uma concepção pura e espiritual dos ensinamentos de Jesus. Em outras palavras, o autor sugeria que o gótico, ou o estilo teutônico, fosse congenial à Reforma luterana. Neste plano de abstração, não representava grande empecilho que o gótico tivesse sido um estilo de fato internacional e que sua versão alemã não fosse mais genuína do que a de qualquer outra região cultural europeia. Nem causava embaraço que o gótico tivesse surgido na França, com o Abade Suger, em meados do século XII, e a igreja da abadia de Saint Dennis, e que nesse mesmo país tivesse suas maiores e mais convincentes realizações.

Mas na época de floração do gótico, antes da Reforma, manteve-se o conflito com o clero, o qual o conduziria a uma deformação e a uma subsequente interrupção de seu desenvolvimento, finalmente abandonado e caído no esquecimento, tudo por circunstâncias exteriores e não de essência. “O clero desejoso de aumentar o esplendor das formas exteriores de devoção com o auxílio do novo e elaborado estilo, ignorava de bom grado os muitos e óbvios sinais emitidos pelas figuras talhadas pelos pedreiros que deles faziam troça” (Rosenthal, 1992, p.121, tradução nossa). Esta falha do entendimento, junto a um enriquecimento excessivo, teria ameaçado o estilo teutônico desde o início. Sem tempo para um desenvolvimento que o livrasse de todas as reminiscências do romanesco, sua essência

obscreceu-se. Na Reforma, perversamente, aquela opulência de estilo o teria feito passar por um condenável produto do catolicismo. Mas seu espírito brilhava vitorioso em todas as formas dos edifícios teutônicos posteriores (*backstein gothic*), os quais, Rosenthal (1992) gostava de assim pensar, recebiam o público moderno com um senso de familiaridade, prova de sua afeição íntima ao espírito moderno.

2.5.6 Heinrich Wolff – “Observações sobre as questões arquitetônicas introduzidas no debate pelo prof. Stier na reunião dos arquitetos em Bamberg” (1992)

Em seu discurso, Wolff (1992, p.126, tradução nossa) exibia confiança em que os debates e as reuniões de arquitetos pudessem “dar unidade aos esforços pela arte e pela ciência da arquitetura” e conduzir à “formação de uma escola alemã de arte” e a um consenso teórico e prático sobre regras básicas para a prática artística “fundadas sobre as leis constantes da ótica e sobre as exigências do senso estético normal”. Estas esperanças suscitadas pelo esforço de pensar e debater vinham acompanhadas de imagens sugestivas sobre o destino da arquitetura:

[...] A arte compartilha o mesmo *status* que a religião e a filosofia, unida às quais ela deve estabelecer e expandir o âmbito do espírito, até onde for permitido ao homem. Começemos a espalhar as sementes de grandiosas árvores que não darão vez a torpes ervas e espalharão seus magníficos ramos a sufocar os espinheiros. Assim cumpriremos a vocação que nossa época nos confiou, a que poucos acedem agora, mas que depois não falhará em ser reconhecida por todos. (Wolff, 1992, p.145, tradução nossa)

Como indica seu título, Wolff (1992) punha-se nesta conferência a seguir a pauta proposta por Stier, aliás retomando Schinkel (2006a), sobre a natureza artística da arquitetura, primeiro sobre qual fosse seu propósito artístico, sobre a ideia de arquitetura em

geral; segundo, quais seriam seus princípios básicos; e, terceiro, sobre a sua possível originalidade. A respeito do propósito artístico da arquitetura, sua função no desenvolvimento e aperfeiçoamento da raça humana, a importância de sua evolução futura e do *status* elevado que reconhecia às artes, como já vimos antes, não permitiria pensar a arquitetura como atividade meramente moralizante, como foi o caso com pensadores setecentistas,²² mas como participante, a seu modo, do percurso dialético do espírito na História, em direção a formas superiores de vida e de sociabilidade, ou seja, à unidade concreta do conceito com a realidade exterior, ou a ideia.

A filosofia da história hegeliana estava longe de ser, contudo, a única voz a pronunciar esperanças, que hoje nos fazem pensar na conquista de um equilíbrio ambiental na total dominação da natureza, ou ainda o “saber absoluto” (Hegel, 2001) pela qual a humanidade, talvez, se reencontrasse a si própria na natureza dominada e reconstruída, na máxima exteriorização de suas potencialidades e de seu ser outro para com a natureza, harmonicamente com ela em seu ser mesmo para com ela. Onde Hegel (1996, 2001) apostou na racionalidade ética de cunho cristão, outros acreditaram na racionalidade que a indústria trazia, a despeito de algumas irracionalidades que vinham junto no pacote, as quais, por exemplo, atemorizavam Hübsch (1992b); aqueles já eram tempos radicais de esperanças escatológicas mais ou menos secularizadas.

Assim, Wolff (1992) compreendia a natureza e os propósitos da arte segundo uma concepção panteísta, aliás ao gosto do idealismo filosófico:

Apreender a perfeição ou o espírito inerente à natureza é um dos deveres do homem. [...] Quanto mais a fundo refletimos e exploramos, com maior clareza reconhecemos a coerência interna de todas as coisas. Representar e transmitir essa coerência é o impulso do artista e não só para sua própria satisfação, mas na esperança de que seu entusiasmo conduza outros para perto das verdades

22 A referência é aos pensadores do Iluminismo francês.

eternas. Apreender e dar forma artística à harmonia infinita inerente ao visível nas formas físicas da natureza. (Wolff, 1992, p.127, tradução nossa)

Sobre o papel da arquitetura dentre as artes:

[...] Dentre as belas artes é a arquitetura, em virtude de sua qualidade particular, a saber, relacionar o material diretamente à forma em vez de imitar alguma forma sensível, isto é, exibir no modo mais claro e simples as regras fundamentais, aquelas a que todas as outras artes devem cingir-se. Ela forma a harmonia básica, o baixo por assim dizer, para todas as artes para as quais atua como o *choragus*, o regente coral.²³ Os antigos a nomearam a principal arte, αρχιτεκτονική τέχνη. [...] Quando uma obra de arte carece da qualidade arquitetônica [...] ela jamais formará um todo orgânico, não importa quantos méritos tenha; ela suscitará apenas um prazer passageiro e isto apenas para o populacho e entre aqueles limitados pelo preconceito. (Wolff, 1992, p.127, tradução nossa)

Vimos com Hübsch (1996a) a concepção da *arquitetura mãe das artes*, a qual comparece, aqui, numa chave conceitual diversa; em vez da objetividade material que a arquitetura oferecia às outras artes, aqui se trata da arquitetura que capta a “harmonia infinita” (Wolff, 1992, p.127, tradução nossa) no interior mesmo da matéria e a comunica às demais, a saber, uma concepção panteísta, um deus que é alma do material. Assim, a arquitetura não poderia apenas servir às necessidades materiais, mas elevar o espírito, despertar e fortalecer o senso de medida e de legalidade em geral, estabelecer a fundação para toda a produção artística, ou, se quisermos, o estilo.

23 Esta concepção da arquitetura no comando das outras artes, como o *choragus*, tornar-se-ia famosa com Semper, em relação à qual ele mesmo manifestava algum ceticismo. Mas esta imagem permaneceria corrente até os dias do Werkbund. Curiosamente, ao relacionar a arquitetura ao “baixo”, retomava um tema de Schopenhauer (1969) e sua posição da arquitetura próxima ao “baixo” representado pela natureza inanimada.

Wolff (1992) demonstrava confiança nas reuniões das associações de arquitetos (*Architektenvereine*) para estabelecer regras objetivas para o exercício da arquitetura, isto é, apostava na racionalidade moderna de instituições profissionais para realizar uma tarefa que a Modernidade ainda não tinha resolvido, nem sabia se era possível resolver, isto é, criar o estilo da Modernidade. Para este fim, o autor contribuiu com sua brochura de 1831, *Contribuição à estética da arquitetura* [*Beiträge zur Aesthetik der Baukunst*]:

[...] um trabalho preliminar em vista da futura aceitação geral de uma teoria básica da arquitetura [...] um magnífico monumento à concórdia para além das opiniões em conflito e das vacilações tão frequentes em nossa profissão. [...] O nascimento de uma nova era em que a arquitetura irá influir poderosamente na atividade das artes suas irmãs e valorosamente cumprir sua missão suprema – enobrecer o espírito humano por meio dos sentidos. (Wolff, 1992, p.128, tradução nossa)

À segunda questão tomada a Stier, sobre os “princípios básicos da arquitetura”, a resposta de Wolff (1992) recaía sobre a simetria e a concepção da beleza nas proporções. “*Haveria uma necessidade de simetria bilateral que seria o princípio artístico básico da arquitetura, a marca da harmonia infinita, ou seja, uma necessidade derivada da natureza do corpo humano e dos animais superiores*” (1992, p.129, itálico nosso, tradução nossa). Seria interessantíssimo ter acesso ao *Beiträge* de Wolff (1992) e poder conhecer como, afinal, construía a simetria pela via tradicional do antropomorfismo.

Podemos saber, contudo, como desancava o pitoresco em arquitetura, pelo qual, argumentava, jovens arquitetos de seu tempo se evadiam do princípio da simetria. Tratava-se de estabelecer um princípio arquitetônico diverso do pitoresco que era, afinal, um conceito vindo da arte pictórica e do jardim paisagístico e não da arquitetura, a qual deveria ser autônoma e capaz de conduzir-se de acordo com seus próprios princípios. O pitoresco arquitetônico buscava variedade no exemplo das ruínas arquitetônicas, nas quais encontrava

uma “composição desigual de partes maiores e de detalhes dissimilares [...] [a que, afinal, deviam-se] os edifícios grotescos próximos a *Braunschweig* por Ottmer²⁴ e outros arquitetos movidos por esta louca noção” (Wolff, 1992, p.128, tradução nossa). Esta orientação do pitoresco tentava apresentar formas irregulares presentes em monumentos de outras épocas como, por exemplo, as deformações que o terreno impunha a castelos medievais implantados no topo de rochedos, e aplicá-las em novas obras onde o terreno não as condicionava daquela maneira, pelo que as obras de seus praticantes tendiam a fazer da arquitetura um complemento da paisagem e não o contrário.²⁵

O princípio da simetria bilateral era sinônimo de propriamente arquitetônico a satisfazer o “senso humano inato de equilíbrio” (Wolff, 1992, p.129, tradução nossa), o que se fazia acompanhar, na brochura *Beiträge zur Aesthetik der Baukunst* de 1831, de um certo número de leis das proporções consideradas belas na arquitetura, em flagrante desafio a velhos manuais de arquitetura. Estas leis apresentadas nas suas contribuições desancavam todas as receitas tradicionais de belas proporções baseadas em razões complexas demais, às vezes tomadas da música, e que o olho não poderia captar. Propunha exclusivamente razões numericamente simples e que compusessem as divisões harmoniosas de um quadrado ou de quadrados em série em superfícies alongadas. Simetria e antropomorfismo, proporções relativas à percepção visual efetiva, as divisões de um quadrado como matriz de proporções, tudo isso enfim retornaria em Semper (2004) nos *Prolegomena*, em Schamarsow (1994) e também em De Stijl (Mondrian, 1973) e Le Corbusier (1923), em seus traçados reguladores e o *Modulor*.²⁶

24 Carl Theodor Ottmer (1800-1843), arquiteto conhecido por seu projeto da Berliner Singakademie, com consultoria de Schinkel. Desde 1952, esta casa tornou-se conhecida como Teatro Maxim Gorki.

25 Le Corbusier (1923) justificaria, mais tarde, o uso dos pilotis como a isolar o volume arquitetônico e suas harmonias próprias das irregularidades dos terrenos, bem como os *traçados reguladores* dessas mesmas irregularidades.

26 Que não se esqueça de um notório antepassado, a figura do homem vitruviano de Da Vinci.

Ao abordar a terceira questão da pauta de Stier, Wolff (1992) levantava, com certo exagero retórico, indagações sobre a possibilidade mesma de um estilo original da Modernidade e se, do ponto de vista do estilo, todas as épocas teriam o mesmo direito à originalidade. Deixando em suspenso todas as suspeitas que recaem sobre a originalidade, que grau de originalidade, indagava, seria razoável esperar dos esforços em curso em seu tempo pela criação de um estilo próprio da Modernidade. Quais seriam as pré-condições para que houvesse um estilo original? Até onde, nos grandes períodos artísticos, era a originalidade considerada uma qualidade progressista e como se manifestava na arquitetura de sua época? Qual o conjunto de circunstâncias materiais, artísticas e espirituais para que se desse um estilo original? Quais feições deveria ter um estilo original?

De um ponto de vista hegeliano, a história dos estilos, ou seja, o vir a ser das grandes épocas artísticas deveria ser investigada no vir a ser das figuras necessárias do espírito. A originalidade de cada época adviria de determinações próprias do espírito, e, como essas diferiam grandemente, o “direito à originalidade”, a legitimidade e a necessidade de ser original e “afastar-se de todos os estilos precedentes, inclusive daqueles considerados excelentes” (Wolff, 1992, p.131-132, tradução nossa), não poderiam ser iguais em todas as épocas. O ceticismo do mesmo filósofo para com a arte nos tempos modernos levaria, nas condições da arquitetura e da história da arquitetura oitocentistas, a esperar perspectivas mais diminutas para a originalidade da Modernidade. Resta observar a posição do autor que concluía: “*É evidente que aqui adentramos o amplo campo da história da arquitetura; somente a história pode prover respostas a estas perguntas.* Tudo o que posso fazer, portanto, é identificar os fatores mais relevantes [...]” (Wolff, 1992, p.132, *italico nosso*, tradução nossa).

Wolff (1992) interrogava a arquitetura dos vários períodos de modo a que um conceito ou critério pudesse surgir. Seguindo Hegel (1997, p.132), “[...] a prática indiana era escavar os edifícios na rocha, uma prática que pertencia à escultura e que em nada nos poderia servir [a nós arquitetos]”. Na Babilônia, a despeito

de indicações temporãs do desenvolvimento da arquitetura, “[...] dependia-se de um material inferior (o adobe)²⁷ que não encorajava a invenção artística de motivos a serem aplicados sobre as formas principais” (Wolff, 1992, p.132, tradução nossa). O Egito surgia como o berço da arquitetura por ter sido lá que elementos separados foram pela primeira vez reunidos em edifícios:

No Egito, o material digno e duradouro foi encontrado e suas propriedades determinaram as formas para além de toda arbitrariedade, formas que expressavam *analogias naturais*. No Egito [...] podemos observar como, passo a passo, o material mesmo ensinou a forma aos homens. O peso específico do material resultou na perpendicularidade dos pilares e dos muros envoltórios do espaço, a que se juntaram as determinações do instinto e da forma humanas. A natureza rígida e quebradiça da pedra ditara colunas apenas aproximadamente cilíndricas, mas que se particularizaram segundo a êntase e o espessamento próximo à base, do que resultou uma aproximação a formas vegetais, sem conflito, contudo, com as propriedades da pedra. (Wolff, 1992, p.132-133, itálico do autor, tradução nossa)

Posta, porém, uma origem supostamente segura para a arquitetura monumental, diga-se de passagem, no Egito e não nos primórdios grosseiros da construção de abrigos, o próximo passo dessa evolução, segundo Wolff (1992, p.133, tradução nossa), seria a Grécia. A arquitetura grega poderia ser tanto um refino ou uma adaptação da arquitetura egípcia, como também um desenvolvimento autóctone, uma questão que considerava secundária. Na Grécia, o clima exigiu uma cobertura inclinada a ser harmonizada com o núcleo tectônico das colunas e da arquitrave, e com articulações mais complexas e sofisticadas do que no Egito, figuradas de modo mais abstrato do que nas referências simbólicas tão importantes

27 Wolff (1992) escrevia tijolos, mas tratava-se do uso alternado do adobe e do tijolo cozido.

naquele país. O surgimento do estilo dórico teria, assim, aberto o segundo período da história da arquitetura, cujo clímax teria sido o jônico e seu

[...] senso artístico formado sob uma privilegiada conjunção de circunstâncias. [...] As proporções entre altura e diâmetro das colunas adquiriu expressão, não mais apenas necessidade de suporte; a analogia com o vegetal se desenvolveu então, bem como as proporções começaram a lembrar a figura humana, proporções universais entre todos os povos. Por diferenciações, o Dórico passou a ter proporções da força masculina e o Jônico, proporções da graça feminina e de sua força resistente. A analogia natural mais sofisticada fazia da coluna mais do que apenas um segmento vertical e a colunata encontrou uma expressão mais complexa através de divisões de quadrados em seus intervalos. (Wolff, 1992, p.133-134, tradução nossa)

O que parece mais saliente e oportuno pontuar a esta altura, é que nestas construções conjecturais da arquitetura e da História, coisas da ordem da metodologia, patenteava-se uma identidade entre o mais exterior, o material e as analogias naturais, e o interior, que seria o espírito. Assim, tanto o material na sua objetividade incontornável, quanto a analogia natural captada subjetivamente não apenas não tinham conflito como, em consonância com Schinkel (2006c), representavam o necessário e o não arbitrário, o que era uma concepção bem diversa do materialismo do primeiro Hübsch (1992a), por exemplo.

O terceiro período da história da arquitetura marcaria tanto o refinamento absoluto da arquitetura grega, com o estilo coríntio, quanto o seu declínio e posterior dissolução com os romanos. Estes últimos, ao adotarem a arquitetura grega como aplicação ornamental sobre suas estruturas de arcos e abóbodas, teriam tentado harmonizar todas as novas adições e integrá-las ao sistema integral grego cujo resultado, porém, teria sido a “dissolução da harmonia que perpassava o todo” (Wolff, 1992, p.135, tradução nossa). Esta é uma versão bem convencional, muito distante do que os autores

da historiografia mais científica de nosso tempo consideram²⁸ ter sido o caso, a saber, que romanos criaram nova arquitetura (Riegl, 1992b), totalmente diversa, com materiais tomados de empréstimo aos gregos. Aqui o encaminhamento do Neoclassicismo alemão, que negava os romanos como imitadores animados por finalidades grosseiras e incensava os gregos criadores elevados,²⁹ pesava para Wolff (1992) e, aliás, para todos os demais autores da coletânea; o neoclássico alemão tinha, além disso, o conteúdo de auto encorajamento nacional à independência, por meio de uma imaginação extravagante, isto é, como se os alemães fossem na Modernidade o que os gregos haviam sido, supostamente, na Antiguidade.

Novamente com Wolff (1992), tampouco importava se os romanos houvessem criado o seu sistema de arcos e abóbodas ou se o houvessem tomado de empréstimo a alguma outra civilização; os começos grosseiros não importavam, mas tão somente o desenvolvimento no qual o exterior material e o interior espiritual encontravam-se numa harmonia. O sistema romano era admiravelmente adequado ao suporte e à construção por dar-se essa última pela reunião de pedras de pequena dimensão ou de tijolos. De início, esse sistema havia feito frente exclusivamente a necessidades materiais, como nas construções subterrâneas, para, a seguir, adentrar o campo da estética. Ele foi usado para vencer grandes vãos e abrigar grandes eventos públicos e também na construção de grandes salões interiores requeridos pelos mesmos propósitos.³⁰ Seus interiores estavam livres das colunas e pilares requeridos pelo sistema da arquitrave e suas coberturas eram tão duráveis quanto aquelas erguidas sobre arquitraves:

28 Norberg-Schultz e Argan, por exemplo, mas também Gombrich, ressaltaram na arquitetura romana uma concepção original e não apenas uma rota de dissolução da arquitetura grega.

29 No plano filosófico, Schopenhauer (1969) em sua obra *O mundo como vontade e representação*, publicada em 1818, reconheceu uma virtude expressiva própria da aplicação da ornamentação grega sobre as estruturas romanas de arcos e abóbodas, a modulação da luz nas superfícies e destas com os vãos.

30 Veja-se o Panteon, a basílica civil de Maxêncio e os salões centrais das várias termas de Roma e das cidades nas províncias.

Mas os romanos usaram a abóboda para satisfazer não apenas suas necessidades reais, mas também sua inclinação a dimensões colossais e a tudo o mais que apelava ao gosto vulgar. Isso explica por que construíram seus templos maiores do que o necessário. Outra razão pela qual tenham introduzido esse elemento característico, os arcos, em seu estilo pode ter sido, como já expressei noutra ocasião, que tivessem visto a curvatura todo-envolvente do arco como imagem de sua própria grandeza e de seu *status* no mundo. (Wolff, 1992, p.135, tradução nossa)

A despeito da sugestão interessante de que o arco e a abóboda se prestavam muito bem à simbolização cosmológica do imperialismo romano e contra a suposta mera conveniência prático-construtiva inegável do sistema de arcos e abóbodas, o autor levantava a objeção de que este

[...] não revelava com a mesma simplicidade à percepção e à visão basicamente, a relação proporcional entre carga e suporte; neste sistema esta relação resultava de ajustes e de cálculos complexos, pelo que a forma resultava distante daquela calma e ordeira contemplação que era o caráter básico da arte clássica no interior da arte romântica [...].³¹ Restrições [práticas] foram superadas, limites foram expandidos, mas junto com estas barreiras salutares a arte também desapareceu. Quando a prática anterior, com sua expressão clara da simples natureza do material foi abandonada, e com ela o método de juntar pedras na vertical ou em camadas horizontais umas sobre as outras, foi substituída pelo suporte antinatural de arcos e abóbodas e seus cálculos puramente mentais, a intuição humana de que toda impressão artística depende não pôde mais prosseguir. (Wolff, 1992, p.136, tradução nossa)

31 Wolff (1992) usava aqui a nomenclatura do *Curso de estética* de Hegel (1997) em que “arte romântica” não se refere ao Romantismo dos séculos XVIII e XIX somente, mas a um conceito bastante amplo da arte cristã.

A verticalidade de pedras ou camadas de pedras empilhadas na vertical fazia referência antropomórfica óbvia ao esqueleto humano, mas a construção de alvenaria, quer com pedras diminutas quer com tijolos, dissolvia essa analogia. A proeminência das direções horizontal e vertical começa a ser sugerida nessa analogia antropomórfica e ganhava força³² à medida que o autor expunha a função de verticais e horizontais em relação a arcos e arcadas. Além disso, a passagem acima também mostra o fundo de objetividade estética, que com frequência se confunde com a moral, da dificuldade de realizar, dificuldades do sistema grego que o romano superou. Mas tratava-se para Wolff (1992), assim como para os outros autores da coletânea, de estabelecer entre os sistemas da arquitrave e do arco diferenças tais que se tivessem propagado na história posterior; o que escreveu sobre o sistema romano procurava estabelecê-lo como base da mesma linhagem que os estilos medievais:

Os estilos Grego e Romano diferem grandemente em suas formas e ideias básicas. Com os gregos, o esqueleto arquitetônico, se é que assim se pode dizer, é estritamente estereométrico, mineral e inorgânico em suas linhas principais. Ele consiste em quadrados virtuais formados na sucessão de membros horizontais e verticais. Com os romanos, o esqueleto tendia para o aspecto orgânico, ou melhor, para as formas orgânicas inferiores [vegetais] a permear o todo ainda que principalmente através dos contornos lineares. (Wolff, 1992, p.136, tradução nossa)

De acordo com o esquema valorativo vigente para a relação entre arte grega e arte romana, a diferença, armada para dar conta dos desenvolvimentos medievais, adquiria muita sutileza:

O arco não somente requer um suporte vertical por razões estruturais, seu contorno formal deve também estar em conexão direta

32 Semper (2004, tradução nossa) viria a desenvolver a analogia antropomórfica de modo o mais consequente nos “Elementos formais puros do belo” na obra *Estilo nas artes tectônicas e técnicas*.

com a linha vertical: estruturalmente porque exerce pressão, formalmente porque um semicírculo é uma forma incompleta a qual sempre que não se puder completar pela adição da outra metade, como fora feito no caso das rosáceas romanescas, deve ser diretamente ligado a uma linha da qual pareça desenvolver-se como uma planta. A forma autocontida da coluna não poderia satisfazer essa exigência; um eixo perpendicular corre pelo centro de sua massa, mas não aparece como uma linha, como seria o caso se tivesse que continuar o contorno linear de um arco. No sistema de arcos, o suporte ou pilar reverteu a uma forma inorgânica e nada mais era do que um pedaço de muro. Seu perfil, contudo, assumiu um aspecto vegetal ao continuar o perfil orgânico do arco, algo expresso com clareza mais tarde no estilo *teutônico*.³³ Como já dissemos previamente, isto resultava em que o caráter quase orgânico se comunicava ao todo da forma do arco ainda que a parte mais flexível – o suporte independente – fosse, pelo menos conceitualmente, revertida a uma massa morta e rígida. (Wolff, 1992, p.136, tradução nossa)

As sutilezas, às vezes inspiradas e engenhosas, continuavam como uma disputa entre as curvas dos arcos e as direções horizontal e vertical. Tal investimento de significado nessas direções e no ângulo reto entre elas, talvez não por acaso, viesse a encontrar eco em vanguardas do movimento moderno como De Stijl (Mondrian, 1973) e Le Corbusier (1923), sem deixar de lembrar Semper (2004) e Schmarsow (1994) antes deles. Por outro lado, os romanos eram parcialmente reabilitados para o estilo por terem percebido algo fundamental em sua controvertida adoção da arquitetura grega:

Não obstante, mesmo que o contorno do arco seja prolongado numa linha perpendicular vertical, a forma das arcadas ainda dá a impressão desagradável de algo incompleto, impressão mitigada por serem os semicírculos enquadrados por formas complementares.

33 Estilo teutônico é outra expressão para gótico, foco de diferenças de denominação entre a historiografia de nosso tempo e a dos autores da coletânea em foco.

Os romanos sentiram-no e seu desejo de que seus edifícios parecessem opulentos levou-os a enquadrar suas aberturas com linhas verticais e horizontais que, sendo tangentes ao arco, reconciliavam o semicírculo com as direções principais e resolviam a dissonância e restauravam a harmonia. Eles acertaram em tomar esses enquadramentos de empréstimo ao estilo grego. Pois onde mais poderiam ter encontrado a horizontal e a vertical tão belamente representadas ou corporificadas senão em colunas e cornijas gregas? [...] Embora não tivessem uma concepção clara da fonte original, eles tinham um senso do atraente, do seguro e do verdadeiro. [...]. (Wolff, 1992, p.136-137, tradução nossa)

A inferioridade dos romanos e de sua arquitetura, muito difundida na época, só foi questionada parcialmente por Schopenhauer (1969), que caracterizava para a arquitetura, dois modos de objetivação da Vontade, aliás de seus graus inferiores, aqueles da natureza inanimada, como que o fundo ou o *basso* para a orquestração das outras artes, as *velhas artes irmãs*. Um desses modos era a expressão do percurso das cargas estruturais à terra pela mais longa distância, expressão do conflito entre o peso e a resistência. O outro modo seria o dos fenômenos da luz incidente sobre as superfícies, conceito este que melhor capta, a nosso ver, o sentido da aplicação da arquitetura grega como relevo sobre as estruturas romanas totalmente diversas (Schopenhauer, 1969).

Os sistemas da arquitrave e do arco eram suplementarmente determinados como receptivos à decoração escultórica ou à pictórica, respectivamente, um tanto anacrônico para nós, com juízo de superioridade escultural:

Do acima exposto fica claro que a abóboda era um sistema de cobertura que ampliava o alcance da construção, mas sem constituir um ganho estético: [...] este sistema não conduz à criação de novas formas escultóricas, mas tão somente a um jogo de linhas mais vívidas, similar àquelas decorações de superfície tendentes ao pictórico. [...] Veremos que todos os sistemas posteriores baseados no arco

foram apenas variações do mesmo tema, isto é, tentativas de livrar o arco – um setor do círculo – de seu aspecto severo e de sua aparência dissonante. Isto é o que confere a qualquer estilo de arcos, ao contrário do repouso clássico de estruturas retilíneas, o caráter de imobilidade inquieta que já defini como romântica. (Wolff, 1992, p.137, tradução nossa)

As tendências escultórica e pictórica na ornamentação arquitetônica iriam, assim julgava o autor, decidir o rumo da arquitetura depois dos romanos:

[...] Os romanos com seu senso artístico comparativamente sadio compreenderam que seu sistema tinha que ser associado a algo original, a uma qualidade escultural-arquitetônica, *insight* este não apoiado pelas nações do período turbulento que se seguiu. Prevaleceu o arco por vantagem prática e pela facilidade em trabalhar com pedras pequenas [...] o senso do certo foi trocado pela economia material e pelo escasso esforço mental. (Wolff, 1992, p.137, tradução nossa)

Wolff (1992, p.138, tradução nossa) reprovava o “uso de colunas como suporte de arcadas, solução típica das basílicas paleocristãs” por ter, por assim dizer, determinado idealmente seu caráter espúrio. Exemplo desse uso pode ser constatado na Basílica de Saint’Apollinare in Classe, em Ravena; este período ele o considerava simplesmente decadente em vez de dar uma chance, desse modo, a que as obras falassem por si mesmas. Só no fim do século XIX, com Riegl (1992b), esse período encontraria conceitos e um olhar historiográfico desimpedido para fazer-lhe jus.

Muitos conhecem o episódio, mais anedota do que fato, dos desentendimentos entre Mondrian e Theo van Doesburg³⁴ em que este último introduziu a orientação diagonal em suas composições, o

34 Sobre Mondrian e Theo van Doesburg ver o verbete sobre van Doesburg na Enciclopédia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Theo-van-Doesburg>.

que teria levado à ruptura entre os dois. Há uma passagem de Wolff (1992) que sugere ter sido ele um antepassado doutrinário dos dois holandeses. O autor considerava os frontões das fachadas tão mais desagradáveis quanto maior fosse sua inclinação, pois eram carentes de qualquer harmonia com as horizontais e as verticais. Argumentava que este *defeito* era percebido no período medieval quando os construtores procuravam mitigar a elevada inclinação dos telhados por acrescentar carreiras de pequenos arcos, com ou sem colunas, ao longo do topo dos frontões³⁵ e platibandas (Wolff, 1992, p.139, tradução nossa).

Wolff (1992) representava as feições da arquitetura medieval como um desenvolvimento contínuo entre a arquitetura paleocristã, a alta Idade Média, o romanesco e, por fim, o gótico; tratava-se, para o autor, de sublinhar a consanguinidade dos estilos do arco, cada um mais ou menos afastado do paradigma contrastante grego. Há uma distância de quase dois séculos, já nem podemos conceber esta continuidade como se, pelo meio do caminho, o material não tivesse sido substituído – o tijolo pela pedra calcária – como se os programas não tivessem se reconfigurado e com eles as plantas, como se a estética da luz não tivesse passado da cintilância dos mosaicos, para a incidência sobre superfícies materiais e, por fim, para a cor a tingir o ar no gótico. Esse autor considerava estes estilos ao modo exclusivo com que concebia a “tectônica”,³⁶ pelo que podia apontar que o princípio básico do estilo medieval era o do “crescimento vegetal” (Wolff, 1992, p.141, tradução nossa), como nas colunas em sua articulação contínua com as nervuras das abóbodas de aresta, o que teria se dado com um total desprezo pela verdadeira base da arquitetura,

35 O que hoje conhecemos por platibanda, Wolff (1992) acrescentava, também, que as torres sineiras de cada lado da fachada das catedrais haviam sido adicionadas para dar conta do mesmo *defeito*. Hoje sabemos muito bem que as primeiras torres sineiras eram independentes e separadas do corpo das basílicas paleocristãs; na Itália esta prática perdurou por toda a Idade Média. Norberg-Schultz (1999) acrescenta que as torres incorporadas ao corpo basilical respondiam à simbolização da casa ou fortaleza de Deus, aliás reproduzindo o esquema da entrada ladeada por torres típicas das antigas fortificações romanas.

36 Termo de extração grega cunhado por Karl Bötticher.

“nomeadamente a natureza do material como fonte de todas as formas” (Wolff, 1992, p.141, tradução nossa).

Se o leitor estava até aqui em dúvida, Wolff (1992) apresentava sim outra variante da mistura de materialismo e idealismo. Esta dialética histórica dos estilos perseguia também o modo como a relação entre arco e coluna se desenvolvera. Os bizantinos, ou melhor, os arquitetos do que nosso tempo denomina romanesco, haviam perdido o senso de estabelecer conexão entre o contorno do arco e a vertical em nome do que, os romanos antes deles, não usavam colunas, mas pilastras retangulares. Os árabes na Espanha, por sua vez, haviam estabelecido uma mais forte desconexão entre as arcadas e os apoios verticais sob elas. Mais tarde se incomodaram com as proporções que assim obtinham e desenvolveram mais seu estilo característico. Operaram uma extensão da linha curva do arco abaixo da altura do apoio e para dentro de sua largura de modo que a área do suporte foi aumentada. Isto teria sido uma tentativa de dar completude à forma incompleta do arco, por si só insatisfatória e, assim, melhor conectá-lo às tangentes ascendentes. A ampliação do arco em sua base teria desconectado o mesmo das perpendiculares dos suportes colunares, aliás separados por capitéis coríntios. Assim os árabes haviam sugerido o que viria a ser o desenvolvimento subsequente por meio de segmentos de arco em intersecção, a saber, o arco apontado gótico (*spitzbogen*). Neste estilo, o contorno da coluna, por meio de colunelas menores adossadas, fundiu-se à curva das nervuras das abóbodas na forma característica do “crescimento vegetal”, pela qual “a natureza do material como fonte de todas as formas foi ignorada” (Wolff, 1992, p.141, tradução nossa).

[...] Admiramos o esforço enérgico que os levou a tal perfeição artística e ordem harmônica, muito embora a base mineralógica e estrutural sobre a qual a arquitetura se elevava originalmente tenha desaparecido por completo. Seu único propósito era estabelecer um símbolo poderoso de sua aspiração religiosa. (Wolff, 1992, p.142, tradução nossa)

Sua avaliação do gótico era um tanto ambígua e difícil de acompanhar, talvez oscilasse entre não gostar do gótico e a afirmação nacionalista, e equivocada, muito forte então. Por um lado, elogiava a seleção levada a efeito pelos arquitetos de então dentre os monumentos das nações com quem estavam em contato nas cruzadas, pela qual teriam tomado tudo o que consideravam consistente com suas ideias e propósitos. Elogiava também terem demonstrado senso excelente para a forma pitoresca e a beleza linear e por terem acrescentado algo de seus ao que haviam tomado, a saber, a tendência para formas esbeltas e arrojadas que já existia, contudo, nos estilos bizantino (romanesco) e arábico. Do ponto de vista da forma, ainda outra consideração vale registrar:

O Gótico foi o estilo mais bem sucedido em equilibrar formalmente o arco. As tangentes do arco apontado convergiam num único ponto, o vértice do frontão. Mas este não estava em harmonia com as direções da construção, harmonia que teve que ser obtida por outros meios consistindo em sua maioria em flanquear as massas com partes perpendiculares, um arranjo derivado das igrejas romanescas e suas fachadas flanqueadas com as altas torres e frontões inclinados, arranjo que assim reapareceram no gótico. (Wolff, 1992, p.142, tradução nossa)

Wolff (1992, p.143, tradução nossa) pontuava sobre o gótico algo que tinha apelo entre os autores da coletânea em foco, o declínio precoce do estilo. Faltando-lhe os “motivos naturais e estruturais”, o gótico teria se entregue à arbitrariedade, sob o impulso de que cada obra procurava superar a precedente. Em sua decadência os arquitetos teriam adotado o *flamboyant*,³⁷ o modo dos arcos entrelaçados, como na catedral de Ulm; nos impressiona o número de estilos decadentes que a história supostamente mostrava. Os venezianos haviam seguido caminho semelhante, mas o contorno

37 A arquitetura gótica, marcada por ornamentos na forma de chamas ondulantes e intenso ornato, tornou-se conhecida como *estilo flamboyant*.

ortogonal dado por paredes lisas conteve a tendência que no geral foi de declínio.³⁸

Lado a lado com clichês historiográficos tão datados sobre a Antiguidade e a Idade Média, aparecia sua narrativa do Renascimento. A falha congênita deste último foi ter pretendido ver renascer a arte antiga sem ter conhecido os originais gregos, mas apenas “o espírito grego de segunda mão” (Wolff, 1992, p.143, tradução nossa), via romanos: uma alegação que seus contemporâneos sabiam ser pelo menos parcialmente falsa, pois visitavam as ruínas gregas na Sicília. Excetuava os nomes do alto Renascimento como Bramante, Sangallo e Peruzzi, mas condenava o século XVI e o estilo renascença com a “profusão de partes do tipo mais arbitrário que estava em conflito com o sentido original das formas” (Wolff, 1992, p.143, tradução nossa). É de se supor que Wolff (1992) comentava sobre o Maneirismo e talvez sobre o Barroco, épocas da história da arte que o século XX teve que libertar de tantas incompreensões e de tendências a fazer crítica de arte moral ou a trabalhar com meros preconceitos.

Sobre seu próprio tempo, que tentava compreender no jogo entre a arquitrave e a abóboda, Wolff (1992) punha enfim a questão se seria possível a criação de um estilo original, para o que estabelecia condições de saída:

[...] tentei mostrar que nenhum benefício real se pode esperar do esforço de criar novos estilos, mas tão somente do reconhecimento de que os grandes períodos da arquitetura, aqueles que trouxeram reais avanços e criaram novos elementos arquitetônicos, terminaram com o clímax da arquitetura Grega (Jônica e Dórica tardia). (Wolff, 1992, p.143, tradução nossa)

O sotaque hegeliano aqui é forte demais, com a consideração de que a arte teria atingido o seu máximo com os gregos para

38 Curiosamente, esse apreço pelo gótico veneziano iria reaparecer com Ruskin (2003) em sua obra *As pedras de Veneza*.

entrar em declínio a seguir, pois o espírito deixava progressivamente de ser apreendido pela intuição sensível. Resta saber como Wolff (1992) encaminhava o ceticismo para com a arte na Modernidade, quando a arte já teria se tornado, talvez, *coisa do passado*. O autor levava o ceticismo para a moderação das expectativas que se pudesse ter para com um possível estilo da Modernidade, cuja pretensão de originalidade teria que se contentar com o uso novo de tudo que o passado havia legado. Por outro lado, a pretensão ao estilo nacional tampouco combinava com a Modernidade e a sua tendência ao intercurso humano regulado por normas abstratas e universais:

Podemos ser novos e fazer o novo no que toca a modificar e rearranjar os elementos arquitetônicos que evoluíram naturalmente na Antiguidade. Isto deixa à invenção um campo finito é verdade, mas ainda assim extremamente amplo, um campo cuja fertilidade jamais será esgotada. A invenção se restringe à demonstração de que as leis e formas eternas descobertas pelos antigos podem ser aplicadas de muitos novos modos que se conformam à ideia de cada edifício particular, às condições materiais e também aos requisitos de nossa época e de nossa nação. Neste percurso, nosso guia pode ser a cuidadosa observação e contemplação dos modelos antigos e de seu senso refinado do apropriado. *Contudo, carecemos da vocação e da habilidade para criar novas formas e, portanto, devemos renunciar à glória de ter um estilo nacional e verdadeiramente original*. O caráter e, estou convencido, o mérito de nossa época reside no fato de que a arte deixou de reivindicar ser particular e nacional para tornar-se universalmente válida. [...] Se cada artista perseguir o correto e verdadeiro seu trabalho por si mesmo portará a estampa de sua alma. (Wolff, 1992, p.144-145, *italico* nosso, tradução nossa)

2.5.7 Carl Bötticher – *Os modos de construir helênico e teutônico e sua aplicação nas construções do nosso tempo* (1992)

Este escrito ficou como um meio termo entre historiografia moderna e programa de vanguarda, uma ambiguidade que a história iria resolver, não sem significativos pontos de contato entre estes dois extremos. Bötticher (1992) oferece uma visão materialista alternativa a Hübsch (1992a), com um ecletismo construtivo e expectativas em um novo material, o ferro, em vez de conduzir a solução típica do suposto novo estilo ao arco redondo e à velha pedra. Para tanto, o autor abre o texto com uma questão que lhe era estratégica: “qual o propósito do estudo da História?” (Bötticher, 1992, p.149, tradução nossa) e na afirmação desta contra o pouco caso filisteu. Sua própria concepção da história da arquitetura, cujos começos na primeira metade do século XIX são disputados, não era cientificamente autônoma, mas instrumental à criação do estilo, o estilo dos tempos modernos. As disputas entre o estilo grego e o gótico, sobre qual deles deveria ser o modelo a ser imitado ou emulado por seu tempo, pareciam-lhe equivocadas pois

[...] os essenciais nunca foram seriamente considerados, isto é, a fonte das formas artísticas e da diversidade dos estilos nos princípios estruturais e nas condições materiais em que cada estilo se baseia [...]. (Bötticher, 1992, p.150, tradução nossa)

Assim, os que cultuavam o estilo grego como ápice da perfeição ignoravam os estilos do arco e da abóboda, romano e medievais, que constituíram avanço significativo nas técnicas de cobrir espaços e vencer vãos, superando as limitações intrínsecas do sistema grego da arquitrave de pedra. Sem deixar de participar do mesmo partidarismo, que aliás recusava, acrescentava que, noutros planos de significação, o estilo grego seria uma importação estranha e de mínimo significado na Modernidade, bem como era um estilo do passado pagão com o qual seria sacrílego construir templos

cristãos. Como se vê, sempre há argumentos para justificar o que quer que se queira.

Antes de abordarmos suas posições de cunho materialista, a saber “a fonte das formas artísticas e da diversidade dos estilos nos *princípios estruturais* e nas *condições materiais* em que cada estilo se baseia” (Bötticher, 1992, p.150, tradução nossa), vejamos como o autor tratava do movimento histórico dos estilos. Negava toda asserção de um estilo histórico à exclusão dos outros, pois esta era, argumentava, a via da nulificação do repertório e da tradição. Seu programa era “preservar a tradição ao mesmo tempo em que satisfazer as necessidades do presente” (Bötticher, 1992, p.151, tradução nossa). O autor parecia pretender que a arquitetura mantivesse um pé no mundo da arte e da cultura, enquanto pisava com o outro firmemente na Modernidade técnica. Em vista da orientação de seu programa à criação do estilo da Modernidade, o grego e o gótico deveriam

[...] designar dois estágios de desenvolvimento que haviam cumprido seu percurso antes que um terceiro pudesse surgir, um estilo que nada rejeitará dos precedentes e estará baseado em ambos para desempenhar como terceiro estágio, um estágio mais alto do que aqueles dois, um estilo como inevitabilidade histórica para a era que vai nos suceder e cujas bases estamos a preparar. (Bötticher, 1992, p.150-151, tradução nossa)

O programa que tinha um lugar elevado para a tradição e outro para a modernização e o progresso concebidos como avanço *nas técnicas de cobrir espaços e vencer vãos*, dependia de um delicado equilíbrio: “segue-se que não devemos fazer uso da tradição por ela mesma” (Bötticher, 1992, p.151, tradução nossa), mas em vista do que podemos chamar uma síntese conservadora ou somatória num novo estilo

[...] assim seremos capazes de decidir qual parte da tradição pertence meramente ao passado e qual parte contém uma verdade eterna,

válida para todas as gerações futuras e que deveria ser aceita e conservada por nós. Isto seria um verdadeiro ecletismo, um ecletismo do espírito que reina ao longo da história e através do qual, em um ritmo gradualmente acelerado, a natureza conduz a essência de cada coisa a sua última e suprema meta. (Bötticher, 1992, p.151, tradução nossa)

Como não há um programa de ação que não tenha lá seu antagonista, o de Bötticher (1992) combatia a

[...] pretensão à unificação dos dois estilos que redundaria na destruição mútua de suas qualidades invioláveis: vestir o esqueleto estrutural do estilo Teutônico [Gótico] com as formas helênicas e assim dar ao estilo do arco uma certa educação estética. [...] Fazer de um estilo, de uma época e de uma nação um esqueleto a ser vestido e de um outro uma vestimenta. De um tal procedimento sairia algo novo sem dúvida, mas também monstruoso [...] monstruosidade de ecletismo [...] que conduz à morte da ideia e da forma. (Bötticher, 1992, p.151-152, tradução nossa)

Com esta imagem de vestimenta, retomada mais tarde por Semper (2004)³⁹ num registro positivo, Bötticher (1992) denunciava o *mau ecletismo* de seu tempo, cujo espírito mesmo via presente ao longo da história toda, desde as construções escavadas na rocha da antiga Índia ou nos árabes a cobrir um esqueleto estrutural com os motivos de seu próprio mundo floral, numa espacialidade que gratificava sua busca por gozo. “A assim chamada Renascença mesma teria sido [num juízo demasiado tendencioso] um tempo crepuscular em que formas antigas mal compreendidas foram adotadas para vestir edifícios concebidos no estilo Teutônico” (Bötticher, 1992, p.153, tradução nossa).

39 Semper (2004) e a vestimenta (*Bekleidung*) como modo desafiador de plantar a técnica da tecelagem de esteiras entre os quatro elementos da arquitetura.

A investigação da “fonte das formas artísticas e da diversidade dos estilos nos princípios estruturais e nas condições materiais em que cada estilo se baseia” (Bötticher, 1992, p.153, tradução nossa) era pedra de toque de sua teoria do estilo arquitetônico que, aliás, não tinha poucos pontos de contato com a de Hübsch (1992a):

[...] Os arquitetos desta terceira via, [a pretensão à unificação dos dois estilos que redundaria na destruição mútua de suas qualidades invioláveis], os quais aconselham o compromisso como fonte do novo estilo, têm pelo menos a virtude de reconhecer a necessidade da tradição [com seus estudos históricos e filológicos]. Contudo, nenhum deles reconhece que a origem de todos os estilos está no efeito de um novo princípio estrutural derivado de um novo material e que só este torna possível a formação de um novo sistema de cobrir espaços e produzirá um mundo de novas formas artísticas. [...] Obviamente, deve-se primeiro compreender o princípio estrutural particular a um sistema arquitetônico, bem como a significação de cada uma de suas formas, se pretendermos ser capazes de utilizar esse sistema para expressar nossas próprias ideias, não podemos deixar de enunciar as leis para o uso dessas formas artísticas. (Bötticher, 1992, p.153, tradução nossa)

Os velhos estilos grego e teutônico, sem dúvida, tinham um sistema estrutural adequado a seus materiais e um modo de agregação arquitetônico conforme, bem como seus tipos espaciais e funcionais. Esse sistema, no seu todo, mantinha-se e ia sendo flexionado à medida em que era empregado repetidamente. Numa passagem que lembra Banham (1967),⁴⁰ esta estabilidade e repetição variada apareciam como uma circunstância dos velhos estilos, que jamais se repetiria na Modernidade com sua profusa e crescente oferta de

40 Veja-se a argumentação sobre esse aspecto nas conclusões (“Conclusion: Functionalism and Technology”) da obra *Theory and Design in The First Machine Age*, de Reyner Banham (1967), conforme referências ao final. O argumento fundamental do autor era a flexão dos velhos estilos à medida do uso repetido.

sistemas construtivos e de materiais. Estabilidade e repetição jamais voltariam a dar suporte à busca pela perfeição.

“Mas como surge um novo estilo e como ele se define em termos de princípio?” (Bötticher, 1992, p.154, tradução nossa). A resposta a essa questão partia tacitamente da noção de uma posição privilegiada da arquitetura entre as artes, a saber, a arquitetura como estofado de objetividade a dar às outras artes a medida que as orientaria para longe do arbitrário subjetivo:

A essência de qualquer estilo particular é indicada pelo sistema com o qual a cobertura do espaço se articula em partes ou unidades estruturais. Pois a forma possível de um espaço enclausurado depende das formas possíveis de cobertura e tanto o plano quanto o particular *layout* dependem daquela cobertura. (Bötticher, 1992, p.154, tradução nossa)

Se a arquitetura tivesse uma posição proeminente em meio às outras artes, então o fenômeno geral do estilo derivaria do estilo arquitetônico, precisamente do sistema de acordo com o qual a cobertura do espaço se articula em partes ou unidades estruturais (Bötticher, 1992). Esse passo, que conferia unanimidade e unidade ao estilo de uma época, punha a determinação material como origem de todas as formas, inclusive das outras artes. Mas o material era ulteriormente elaborado:

[...] O segredo da dinâmica estrutural do material está em sua textura, sua lei de ordenação atômica. O grau de coerência ou coesão que torna o material próprio para a construção depende dessa lei. No estado desordenado do material, estas forças estão mortas ou latentes. O material é despertado e compelido a mostrar sua resistência estrutural tão logo receba a forma que lhe é apropriada e que o prepara para a função arquitetônica criadora de espaço: em outras palavras, uma vez que tenha sido conformado em membros estruturais. (Bötticher, 1992, p.154, tradução nossa)

A conformação do material em membros estruturais de acordo com sua textura microscópica e com a concepção estrutural constituiria o domínio da estrutura e do material pela arquitetura e estaria na raiz de suas formas e de sua constituição em modelos de cada estilo. Além disso, o espaço começa a aparecer na teoria da arquitetura não mais como um nada, mas como algo dotado de um caráter, como um tema ou questão, aquele que a estrutura e o material proporcionavam. A arquitetura, segundo um argumento, aliás, demasiadamente surrado, gozaria de uma vantagem sobre a escultura e a pintura e seria investida de um grau mais alto de independência prática que as outras duas. Ao subjugar o material sem mirar num modelo e sem um guia a imitar, ela estabeleceria um sistema espacial além do construtivo, antes de convocar as outras artes a embelezar sua criação. Pintura e escultura, ao contrário da arquitetura, procederiam diretamente à representação de ideias pelo uso de analogias familiares tomadas ao mundo exterior.

Este argumento de aspecto, que contrastava o original e a cópia ao simulacro, nos diz que a arquitetura conformaria suas criações pela contemplação racional da natureza ou da ideia do material, enquanto as outras duas artes recorreriam a imagens e aparências tomadas ao devir do mundo sensível. Um argumento dessa natureza, sem referência a uma teoria ou um discurso mais crítico da Modernidade, soa a pouco mais que retórica de autopromoção e de disputa por proeminência, e por constituir a concepção do estilo conforme à proeminência da arquitetura. A tirada prosseguia ao referir-se a Schelling e Winckelmann que, segundo o autor afirmava, teriam mostrado ser possível conhecer a lei e a essência mais interna da pintura e da escultura sem ser artista praticante. Já Aloys L. Hirt,⁴¹ argumentava Bötticher (1992), havia mostrado que ninguém poderia adentrar o princípio material da arquitetura e ter clareza sobre a causa e o significado

41 Autor de uma pletora de obras, entre elas *Die Baukunst nach den Grundzätzen der Alten*, Aloys L. Hirt (1759-1837) foi arqueólogo e historiador da arte e da arquitetura. Em 1810, foi o primeiro professor de Teoria e História da Arte na Universidade de Berlim.

de suas formas sem ter passado por algum treino prático e se tornado fluente no assunto. Posto assim, que na raiz de todo estilo estaria um domínio técnico do material, ou o domínio técnico-estático como queria Hübsch (1992a), é difícil não lembrar do papel análogo que a “maestria dos meios”⁴² viria a ter no discurso de Le Corbusier (1925).

A concepção da tradição ou história em relação ao princípio do material era o modo como tradição e materialismo se compunham:

[...] É por isso que a história e a tradição preservaram, para benefício humano, monumentos que corporificam o princípio de cada estilo – o resultado do processo já ocorrido – de tal modo que examinando com cuidado, podemos conhecer o que já foi desenvolvido e reter o que ainda for frutífero. Este é o motivo pelo qual a boa natureza destruiu inteiros estilos a não ser aqueles que contivessem o germe de algo novo e superior. [...] Assim a natureza houve por bem forçar a geração seguinte a tornar-se mais independente e a buscar nos traços do passado ainda visíveis a sua essência verdadeira, mas não por tatear às cegas e sim por conscientemente identificar e subordinar a seu estilo tudo que permanecia oculto [no passado]. (Bötticher, 1992, p.155, tradução nossa)

Esta concepção meio materialista, meio metafísica, do princípio do material, que se conserva e se modifica na história, parece ter inspirado Adolf Loos (1971), esse arquiteto que reservou o estético na arquitetura à expressão do material e se mostrava avesso a um *fim da História*, pois, se alguma época passada tivesse esgotado a evolução do estilo, a humanidade ou a História teria chegado ao fim.

[...] se a história não tivesse demonstrado com clareza que há uma força interior que constantemente produz algo novo, e que o

42 A “maestria dos meios” tinha, no discurso de Le Corbusier (1925), uma posição proeminente no desenvolvimento dos estilos, sendo constante ao longo do tempo, enquanto os estilos nasciam, atingiam sua plenitude clássica e, finalmente, decaíam no gosto.

processo pelo qual um aspecto da arquitetura tornou-se proeminente com os gregos e o aspecto oposto com a Idade Média, deveríamos duvidar de que houvesse algo a ser continuado por alguma geração futura enquanto síntese de ambos. [...] Contudo, o júbilo da vitória e o êxtase da criação do novo só podem ser experimentados por uma geração forte o bastante para suportar a labuta da dominação do material e do esforço desbravador. Se pelo contrário ela indolentemente se evade da labuta, entrega-se aos sentidos e repousa satisfeita no leito aconchegante da tradição então só lhe resta a sombra do êxtase criativo de que a enérgica geração precedente desfrutou [...]. (Bötticher, 1992, p.155-156, tradução nossa)

Os arquitetos romanos do século I A.C., malgrado as ambiguidades que neste momento eram postas de lado, eram apresentados como o modelo da geração que partira do material para criar novas formas, ou seja, o “sistema do arco que mais tarde se desenvolveria no estilo Teutônico” (Bötticher, 1992, p.156, tradução nossa). Assim, com retórica combativa e um passado sob medida, Bötticher (1992) convocava seu público para um combate vanguardista típico, ainda que meio século transcorreria até as clássicas vanguardas que prefigurava.

Os romanos, contudo, por meio de outro argumento demasiado surrado, eram um passado sob medida problemático, pois:

[...] não haviam sido capazes de desenvolver as formas artísticas do novo material que dominavam, tendo aplicado as formas da arquitetura grega como decoração, formas que não poderiam cumprir sua nova função, exceto aquelas não relacionadas com a cobertura e com vencer vãos; nestes últimos, tornou-se uma anomalia. (Bötticher, 1992, p.156, tradução nossa)

O que nenhum dos autores se lembrava ao comentar os romanos a fazer da arquitetura grega uma decoração de superfície era que os romanos não trabalhavam com as mesmas noções de estilo e de autenticidade que os teóricos do século XIX. Com Bötticher (1992)

ambos os estilos, o helênico e o gótico, haviam tido seus dias e jamais voltariam. O estilo por vir teria origem em ambos, não podendo excluir nenhum dos dois, abraçaria a ambos e permitiria que servissem lado a lado. Mas a posição do autor de que “[...] o modo de cobrir o vão determina todos os estilos e os máximos desenvolvimentos de cada um, parecia inequivocamente confirmada pelos monumentos de todo os estilos” (Bötticher, 1992, p.157, tradução nossa) o conduzia a reconhecer que todas as possibilidades de construir coberturas de pedra estavam, porém, esgotadas. Assim, a pedra apenas não poderia mais formar um novo sistema estrutural num nível mais alto de desenvolvimento.

[...] Um novo e até agora desconhecido sistema de cobrir vãos e o mundo das formas artísticas que trará consigo, só poderão surgir com a adoção de um novo e desconhecido material, ou melhor, de um material que até agora não foi usado como um princípio guia. Este será um material cujas propriedades permitirão vãos mais amplos e peso menor, além de maior segurança ou confiabilidade, [...]”. (Bötticher, 1992, p.158, tradução nossa)

O autor aqui soa definitivamente profético, a despeito da nomenclatura estrutural bizarra que empregava para descrever o sistema ainda por surgir. A flexão era algo como a “força relativa”, a tração surgia como “força absoluta” e a compressão como “força reativa”. As coberturas que concebia hipoteticamente propunham associar o novo e até aqui desconhecido material à tradicional pedra, assim compondo a força reativa desta com a força absoluta do novo material e, nos muros envoltentes, a força reativa:

[...] Com respeito ao design espacial e à construção, este material deve ser tal que venha a vencer qualquer necessidade espacial e de planejamento. Uma mínima quantidade de material deverá bastar para os muros e desse modo tornar os pesados e volumosos arcobotantes do *Spitzbogenstil* totalmente supérfluos. Todo o peso do sistema de cobertura seria relegado aos puros esforços vertical e axial,

ou seja, à força reativa de muros e eventuais suportes. Obviamente, isto não significa que o uso indireto da pedra em abóbodas, em especial os sistemas de abóbodas com costelas e em estrela, serão excluídos, pelo contrário, estes últimos serão amplamente utilizados. Mas tampouco significa que, nas partes nas quais se apoia o sistema todo de membros estruturais, outro material não venha a ser utilizado, um material que permita a transferência de sua função estrutural a outras partes em que opere um princípio estrutural diferente. Não faz diferença se os membros a serem substituídos são arcobotantes ou membros que suportam o forro, como costelas etc. Este material é o ferro, e já vem sendo utilizado com este propósito neste século. Mais testes e maior conhecimento de suas propriedades garantirão que o ferro se torne a base do sistema de coberturas do futuro e que estruturalmente ele será tão superior aos sistemas helênico e medieval quanto o sistema medieval de arcos o era em relação aos sistemas monolíticos das arquitraves na antiguidade. À parte o frágil sistema de forros de madeira, que não pode servir à comparação, e usando termos matemáticos, pode-se dizer que o ferro é o material cujo princípio, ainda não utilizado, irá introduzir na arquitetura a última das três forças, a força absoluta. (Bötticher, 1992, p.158, tradução nossa)

O discurso profético de Bötticher (1992) especulava sobre várias combinações entre o ferro e a pedra em estruturas de arcos e abóbodas, às quais o ferro acrescentaria a “força absoluta”, possivelmente em ancoragens eficientes e, acrescentemos, no que parecia serem tirantes. Esta descrição de como o ferro viria a compor novas estruturas é algo como a profecia do concreto armado. Contudo, é curioso observar como sua metafísica materialista também falhava em observar o que acontecia em seu tempo para além das fronteiras nacionais:

[...] A força relativa de vigas de ferro [resistência à flexão], substituindo aquelas de pedra no sistema das arquitraves, constituirão uma substituição de material e a manutenção de um sistema anterior a desempenhar um papel menor. Isto seria um progresso

muito limitado e demonstraria ser tão inadequado quanto vigas de pedra para vencer amplos espaços. (Bötticher, 1992, p.158-159, tradução nossa)

É obvio que Bötticher (1992) não considerava a construção de edifícios com várias plantas e com pisos incombustíveis que a Revolução Industrial consagrara e demandava constantemente; leve-se em conta o relativo atraso alemão em relação à Inglaterra a este respeito. Tampouco considerava a variedade de novos programas edilícios que seu tempo vira surgir, como obras de infraestrutura, as gares, os mercados, as bibliotecas públicas etc., nas quais o ferro permitiu coberturas antes impensáveis, com exemplos admiráveis na França e na Inglaterra. Menos ainda, seus dons proféticos, ou simples orientação de seus estudos em direção diversa e mais tradicional, percebiam a ampliação da oferta de materiais, que já se mostrava no ferro e no vidro plano, mas que daria passos dramáticos com a invenção dos altos fornos e da siderurgia, em 1865, por Henry Bessemer ou do concreto armado, em 1894, por Hennebique. Isto significa flagrar a imensa dificuldade da arquitetura oitocentista para se dar conta do que acontecia em seu tempo e, também, o mal-estar que a profissão experimenta ainda hoje com aquela situação, mal-estar que talvez aponte para uma resolução prática que abandonou indagações sem ter se compreendido suficientemente; sob a pressão dos fatos de sua crescente insignificância, a arquitetura mudou para outro campo, deixando para trás coisas não resolvidas, às quais voltamos hoje com um olhar diverso, olhar de uma historiografia mais científica, isto seguindo os passos e as advertências de Schapiro (1953) e Gombrich (1968), entre outros.

A estética metafísica de Bötticher (1992) exigia do novo material que fosse introduzido na arquitetura segundo as “formas artísticas” nele descobertas, em que:

[...] o princípio formativo do estilo Helênico deve ser adotado de modo a dar expressão artística às forças estruturais na correlação entre as partes e em seu conceito espacial. Somente isto criará a

verdadeira mediação e a correta síntese dos estilos precedentes. De que maneira o caráter estrutural-espacial poderá ser expresso neste sistema formado todo novo é uma questão que a pessoa pensante não encontrará muita dificuldade em responder. (Bötticher, 1992, p.159, tradução nossa)

Não se trata de que a estética, com o movimento moderno, tenha desaparecido na arquitetura, mas que ela tenha adquirido um sentido totalmente novo com referências ao estilo demasiado oblíquo e velado. A descrição do novo sistema por Bötticher (1992) lembra ou torna presente tanto as modas do idealismo filosófico de seu tempo quanto um catálogo do fabricante de algum sistema construtivo, dentre milhares existentes hoje no mundo. Essa aparência mista ou eclética era condicionada por seu próprio tempo, às voltas com a Modernidade industrial nascente e com ter ainda um sentido de mundo num formato cujos fundamentos já haviam passado. Mas o que é mesmo que foi deslocado com o estilo e cuja presença era exigida pelo mundo da cultura oitocentista? Esta, assim nos parece, é a questão que aguarda ser respondida, a qual Bötticher (1992) abordava metaforicamente com sua concepção do tempo histórico conservador:

[...] A despeito de recentes ataques da parte de gente ignorante da essência da arte em repudiar a tradição, ela emerge com toda grandeza e esplendor. O progresso espiritual só pode advir da clara percepção do que já existe. À medida que cada nova geração avança seu caminho, ela deve olhar retrospectivamente para o que já foi criado se quiser ter acesso à nova verdade, e aceitar o que já existe e desenvolvê-lo ulteriormente. Por isso, quando Rafael Sanzio pintou as Virtudes Cristãs, ele representou a Verdade com duas faces, uma no pleno florescer da juventude, a procura de reconhecer-se a si mesma e ao mundo presente no reflexo da realidade; a outra como uma face envelhecida que mira as origens e o passado, afinal a fonte de tudo o que existe e que mostra um presságio ominoso de um estado futuro. (Bötticher, 1992, p.159-160, tradução nossa)

Mas a “tradição” assumia um caráter mais próximo e operativo tanto do arquiteto quanto do historiador da arte, sem deixar de procurar atar pontas irremediavelmente soltas:

É necessário um exame direto da tradição, pelo que se deve proceder a uma análise crítica dos monumentos no que toca à tectônica, à construção e à aparência artística, e devemos buscar fazer uso do auxílio prestado pela literatura antiga. Uma vez que a arquitetura e todos os seus modos emanam da consciência artística da geração que a criou e que, como todas as belas artes, é apenas a manifestação muda daquela consciência, os fatos relevantes presentes no registro literário devem confirmar os resultados de nosso exame dos monumentos. Necessitamos que o testemunho dos autores antigos confirme que a significação que atribuímos àquelas formas fosse realmente o que os antigos pretendiam. Para testar nossas descobertas devemos aproximar e comparar o que as duas fontes – literária e monumental – nos transmitiram e fazer do que está presente numa o que está ausente na outra. (Bötticher, 1992, p.162, tradução nossa)

Tratava-se, ao propor a literatura antiga como prova para a apreciação moderna de obras antigas, de manter vivo ou retomar um elo de significação com as épocas em que houvera estilo, ou seja, com aquela condição cultural que se esgarçara. Em retrospecto, sabemos que aquele elo estava irremediavelmente rompido, mas sua busca metódica viria a dar origem à moderna disciplina da história da arte e, também, aos modos especificamente modernos de experiência estética e histórica das obras e monumentos de todas as épocas, algo que jamais se dera na tradição. Riegl (1987), em seu estudo *O culto moderno aos monumentos*, produzido em 1903, viria a constituir um ponto de inflexão no modo de compreender esta tradição intelectual que já passava por Bötticher (1992) e Semper (2004, 2010b).

A composição entre a física moderna e a metafísica romântica introduzia ainda outras heterogeneidades na construção do estilo da Modernidade por Bötticher, em particular em contraste com o antropomorfismo e o panteísmo:

[...] A experiência do arquiteto praticante é útil em elucidar os fatores técnicos. A meta é apreender o princípio estático e construtivo e a lei e a forma de cada parte do sistema estrutural que caracteriza o estilo em questão. Uma vez encontrados estes, estará encontrada a chave do enigma das formas artísticas aplicadas a estas partes como uma camada explanatória. Dado que estas partes foram feitas com o único propósito⁴³ de criar uma estrutura espacial, quaisquer formas a elas aplicadas que não sirvam a este propósito material, só podem ter sido elaboradas para simbolizar esta função e para tornar visível o conceito da estrutura e do espaço que em seu estado estrutural puro não pode ser percebido. Assim, o membro estrutural e sua forma artística foram concebidos inicialmente como um todo unitário. O sistema arquitetônico na sua forma puramente estrutural é um produto técnico, mas as formas aperfeiçoadas lhe conferem a estampa artística. A estrutura ela mesma é uma forma inventada sem um modelo no mundo exterior, já as formas artísticas, embora sejam também criações da mente, são derivadas daquilo que existe no mundo exterior. (Bötticher, 1992, p.163, tradução nossa)

Assim, parece que Bötticher (1992) pensava que as formas estáticas do “conceito da estrutura e do espaço” não se tornariam visíveis senão pela ulterior elaboração artística e ornamental, uma crença que a arquitetura moderna deslocou à medida que as estruturas passaram a exibir sua concepção por meio de sua própria conformação técnica, fosse escultórica, laminar, linear etc. A escultura moderna veio em auxílio da configuração arquitetônica na medida em que mostrava o que não fosse uma camada expressiva meramente sobreposta. Um estudo mais acurado de seus conceitos de *Kernform*, *Kunstform* e *Werkform* pode conduzir a outra compreensão de Bötticher,

43 Nunca saberemos com certeza com que propósitos, e estes variavam imensamente, as partes estruturais de antigos monumentos foram conformadas como as encontramos. A suposição de Bötticher (1992) revela outra dentre tantas falhas da historiografia da arte.

com base em sua principal obra, *A tectônica dos helenos*.⁴⁴ Toda a percepção e a intuição das virtudes e significados da criação tectônica dependiam, então, de serem criadas pela segunda vez enquanto imagem artística por meios complementares, aquela “camada explicatória”. Se isto não for uma confissão de dúvida sobre o que vinha escrevendo é difícil saber o que fosse. E cabe observar quão difícil era que a expressão arquitetônica se desse por seus próprios meios, apesar de que o conceito estrutura/espço já sugerisse exatamente o contrário. Além disso, esse conceito já sugere algo a que chamamos atenção anteriormente, que o espaço deixou de ser algo unicamente negativo, o nada, e estava para se tornar um grande protagonista da teoria e da história da arquitetura.

As relações entre a realização técnica e a artística na arquitetura davam ensejo ainda a considerações do símbolo na arquitetura e nas artes pictóricas a que, segundo Bötticher (1992), ao contrário de Schinkel (2006a), pertencia a realização artística da arquitetura:

[...] não podem representar uma ideia como tal, antes devem representá-la através do símbolo e, assim, corporificá-la. A arquitetura segue o mesmo método, ela toma seus símbolos e formas artísticas tão somente dos objetos naturais que corporificam uma ideia análoga àquela inerente aos membros do sistema estrutural. Ideias que nada tenham de análogo no mundo exterior, não podem ser representadas pelas artes pictóricas e, portanto, pela arquitetura. A essência destas artes e suas relações com a natureza dependem dessa interação entre conceito e objeto, entre invenção e imitação. (Bötticher, 1992, p.163, tradução nossa)

A reunião entre construto espacial, formas artísticas e seu significado comum dependia de condições da prova testemunhal da literatura antiga ou da época da produção do monumento em questão:

44 *Die Tektonik der Hellenen*, obra que apareceu em três edições substancialmente diferentes umas das outras entre os anos de 1843 e 1852 e que, infelizmente, só está disponível em seu idioma original (Labrusse, 2016).

No que toca às formas artísticas em geral, seu significado pode ser explicado pela lei geral da criação formal, a lei que governa a evolução de todas as formas naturais e, por analogia, as formas dos edifícios. Contudo, nem esta prova de sua natureza essencial em referência à natureza mesma, nem a prova por referência à arte, podem ser universalmente válidas, pois pode haver ideias que são em si mesmas verdadeiras, mas que não têm relevância à matéria particular a que se aplicam. Mas se provém do registro escrito que as duas concordam, a imagem natural e a intelectualmente aplicada, e que a significação das formas tal como deduzidas dos monumentos é confirmada pela literatura da época, se toda a evidência das formas artísticas – incluídos seus mais tardios usos, quase não pensados, apontam para este significado, então a inferência é documentada como historicamente correta e se torna verdade irrefutável. [...] Uma vez que a pesquisa tenha sido purgada de toda subjetividade e firmemente baseada na ciência, então só a ciência pode provar ou invalidar ou, quando corrigida ou antes corroborada, reconhecê-la como a simples verdade. Uma rejeição sumária já não é possível. (Bötticher, 1992, p.163-164, tradução nossa)

Esta reflexão metodológica já no fecho do texto de Bötticher (1992) nos apresenta outro aspecto de sua síntese conservadora ou cumulativa em história, da qual compartilhava igualmente Hübsch (1992a). A história podia desfrutar de um tal *status*, pois era chamada como ciência a certificar o testemunho dos sentidos em face das realizações artísticas, o que não deixa de ser uma concepção muito estranha para nossas mais modernas, transformadas pela arte e estudadas pela história.

3

○ ESTILO COMO A OBRA DE ARTE TOTAL¹

3.1 A obra de arte total

Houve, durante o século XX, uma persistente recorrência ao tema da *síntese* ou *integração das artes*, em especial no campo da arquitetura: desde as vanguardas dos anos 1920 até a ressurgência do tema, no imediato Pós-Segunda Guerra, com Le Corbusier (1923, 1925), Sigfried Giedion e Fernand Léger (Giedion; Sert; Léger, 1993). No Brasil, nos anos de 1950, o entusiasmo de Mário Pedrosa com a construção da nova capital seguiu o lema “A cidade nova, síntese das artes” (Pedrosa, 1981b). A literatura correspondente menciona com frequência os nomes do arquiteto Gottfried Semper, teórico oitocentista do estilo já citado, e sua cooperação com o compositor Richard Wagner. Em outras palavras, a *obra de arte total* de Wagner (1892a, 1892b) foi renomeada mais tarde como *síntese* ou *integração das artes*, talvez para evitar as controvérsias que envolvem o nome do compositor.

Le Corbusier (1923, 1925), já nos tempos de *Le spirit nouveau*, concebia uma síntese das artes maiores (Calatrava, 2010), em que urbanismo, arquitetura e artes plásticas se ergueriam sobre a base constituída pela *beleza mecânica* ou *estética do engenheiro*, de tal modo

1 O presente capítulo tem por base artigo intitulado “Da obra de arte total à síntese das artes”, publicado pelo autor na *Revista Trans/Form/Ação*, em 2020, conforme referências ao final.

que diversas produções, diferentes em escala e hierarquia expressiva, fariam da totalidade ambiental da Ville Radieuse (Le Corbusier, 1923, p.10) a realização do espírito e do lirismo, no mundo moderno. Nos anos do pós-guerra e durante toda a década de 1950, esse arquiteto franco-suíço apresentou nova e mais apaixonada versão da síntese das artes, como um antídoto aos horrores da guerra recém-terminada e um impulso necessário aos tempos da reconstrução.

O fundamento da síntese das artes estaria, conforme Calatrava (2010), na compreensão do destino da civilização que tinha, em Le Corbusier e na sua concepção de dualidades a dominar em todas as escalas, uma oposição de contrários a cindir o terreno de onde, os textos sugerem, surgiriam as guerras (Le Corbusier, 1923, 1925).

Em 1943, o historiador da arquitetura Sigfried Giedion, junto com Fernand Léger e com o urbanista Josep Luís Sert, publicaram o manifesto *Nine Points for A New Monumentality* (Giedion; Sert; Léger, 1993), no qual clamavam pelo retorno da “arquitetura obra de arte” após a interrupção referida por Mário Pedrosa (1981a) como “a terrível dieta funcionalista”. O que surpreende um leitor de nossos dias é que aquele manifesto representava esse clamor como um anseio dos povos por *arquitetura-arte*, a qual expressasse os laços constituintes das comunidades que, esperava-se, formariam o tecido social das cidades reconstruídas ou das novas cidades. Havia, ao que nos parece, uma crença já bastante datada numa sinergia entre a arte moderna e as novas formas de sociabilidade que, acreditava-se, surgiriam após a guerra. Haveria uma síntese entre essas novas formas de sociabilidade e as novas formas artísticas que superariam as artes individualistas e se apossariam de novos meios técnicos de expressão, tornando possíveis espetáculos de luzes, cores e águas, animando longas fachadas urbanas modernas. Giedion, Sert e Léger (1993) evocavam grandes festividades urbanas modernas e lhes atribuíam algo como o espírito dos festivais dramáticos da Antiguidade grega.²

2 Novamente Wagner (1892a) atribuía aos festivais dramáticos da antiga Grécia o encontro da maior arte com a completa absorção e participação *popular*, derubando-se a barreira que no mundo moderno tornara-se intransponível.

Mário Pedrosa (1981b) aderiu entusiasticamente à construção de Brasília e elaborou a ideia da *Nova Capital* com similaridades com a obra de arte total. Brasília, “a cidade nova, síntese das artes”, seria uma “obra de arte coletiva”, na qual atingir finalidades coletivas iria de par com a mais ampla aspiração a realizar a *obra de arte total*, isto é, a *integração* ou *síntese das artes*. Imaginar o ambiente moderno construído com certa aparência artística é uma ambição que lembra os velhos estilos ou, pelo menos, dava concretude ao que Pedrosa (1964) chamava de “estilo de nossa época”. Este seria uma síntese universal social-artística tornada possível, porque a nova tecnologia industrial, supostamente, já se teria desenvolvido a ponto de fazer com que as velhas utopias se tornassem temas de projeto.

Por meio destas personalidades e de seus sonhos, flagramos, no Modernismo nas artes e na arquitetura durante anos 1950, a ressurgência de alguns temas presentes já no surgimento do movimento moderno em arquitetura, ou seja, a síntese ou integração das artes como a realização do estilo da Modernidade (Banham, 1967), aliás dois temas, a *Gesamtkunstwerk* – *obra de arte total* – e a busca oitocentista pelo estilo da Modernidade, estreitamente ligados, se é que não fossem um único. O tema do estilo da Modernidade como um problema de projeto surgiu na história da arquitetura, até onde se sabe hoje, com o arquiteto e teórico Heinrich Hübsch (1992a, 1992b), cujas ideias já foram revisitadas nesse estudo no capítulo anterior. Esse arquiteto, desde 1828, veio a público dar-se conta da inviabilidade tanto do historicismo quanto do ecletismo, para criar algo como um estilo da Modernidade e lançar algumas bases – ou interrogações – sobre um suposto novo estilo. O apelo de Hübsch (1992a) deu origem a um ciclo de debates no âmbito alemão, entre 1830 e 1850, no qual tivera modesta presença, o arquiteto, teórico e arqueólogo Gottfried Semper (2010a), precisamente sobre o tema da policromia na arquitetura e na escultura da Antiguidade, e quem mais tarde viria a desenvolver a primeira teoria moderna do estilo, no monumental *Estilo nas artes tectônicas e técnicas* (Semper, 2004, tradução nossa).

Entretanto, a primeira aparição da ideia e da palavra *Gesamtkunstwerk* se deu, segundo a literatura, com o filósofo Karl Friedrich Eusebius Trahndorff³ (1783-1863) – autor muito pouco conhecido entre nós –, em seu trabalho *Estética ou doutrina da visão de mundo e da arte* (Trahndorff, 1827, tradução nossa), publicado em 1827. A formulação de Wagner (1892b), compositor e reformador do gênero operístico, para a obra de arte total ocorreu no âmbito cultural do teatro, mas como uma formulação especulativa e pretensão a um conceito geral, a saber: a obra de arte que reúne todos os gêneros ou meios expressivos e transcende a condição histórica na qual prevalece a separação dita egoísta entre os *ofícios artísticos*. Wagner, ressentindo-se de que a ópera de seu tempo fosse uma sequência de números virtuosísticos, conforme as ambições de carreira de solistas e em acordo com o gosto do público usuário filisteu, empreendeu a criação de seus *dramas sinfônicos*.

A multiplicidade de manifestações, contudo, as quais, de um modo ou de outro, aparecem como relacionáveis à *Gesamtkunstwerk*,⁴ é francamente desanimadora e torna oportuno para a historiografia explorar o denominador comum a todas elas, o desenvolvimento especulativo que Wagner imprimiu à obra de arte total, o que será nosso objetivo aqui em alguns de seus traços mais salientes.

Em 1842, o jovem Richard Wagner chegou a Dresden, onde travou uma amizade de intenso debate de ideias com Gottfried Semper. Este último, arquiteto, teórico e historiador como já explicitado, teve uma juventude rebelde e aventureira, com cursos superiores frequentados de modo intermitente, longas temporadas na Itália e em pesquisa arqueológica na Grécia, ao fim das quais apareceu com o estudo que primeiro o projetaria: *Observações preliminares sobre a arquitetura e a escultura policromadas da Antiguidade* (Semper, 2010a, tradução nossa). Esse trabalho, publicado em 1834, lhe valeu

3 Conforme verbete sobre Karl Friedrich Eusebius Trahndorff na Wikipédia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Friedrich_Eusebius_Trahndorff. Acesso em: 12 dez. 2021.

4 A literatura registra que Wagner teria empregado o termo uma ou duas vezes em seus textos.

a indicação de Karl Friedrich Schinkel à Kunstakademie de Dresden, na qual se tornou professor, em 1841.

Essa época das vidas de Wagner e Semper, contudo, chegou ao fim nos anos de 1848 e 1849, quando o movimento de conotações radicais pela unificação alemã tentou um levante revolucionário que fracassou diante da reação da monarquia prussiana, a qual não queria de forma alguma que a unificação alemã se desse sob o movimento radical e democrático de então. Do confronto entre insurgentes pró-unificação e as tropas prussianas, resultaram centenas de mortos, prisioneiros e outros tantos forçados ao exílio, entre os quais Semper e Wagner (Mallgrave, 2004).

Wagner cumpriria exílio na Suíça, entre 1849 e 1858. Dentre os seus textos, *Arte e revolução* (1892a, tradução nossa) e *A obra de arte do futuro* (1892b, tradução nossa) mostram suficientemente, para nossos fins, o sentido de sua proposição da *Gesamtkunstwerk*. Ambos foram escritos em 1849, logo após o fracasso da revolta de Dresden. No primeiro deles, dá-se a constatação de um mal-estar bem moderno: os artistas tornaram-se filisteus servidores do comércio e a arte havia decaído à esfera do luxo para consumo das elites. Esse mal-estar diz algo que singulariza a Modernidade, pois, em outras épocas, pouca gente teorizava sobre o fato de que os refinamentos da arte fossem encontrados apenas em templos, edifícios públicos e residências principescas. A suspeita de que os artistas fossem filisteus, contudo, não era nem um pouco nova. Os gregos antigos consideravam-nos indignos da condição de homens livres por fazerem comércio com a produção de objetos belos (Arendt, 1977) e não pelo modo como se dava o uso daqueles mesmos objetos.

Mas por que a Modernidade se punha nessa direção tão energicamente? Por que um mal-estar tão grande com o suposto caráter filisteu dos artistas? Por que uma reação para os promover a um papel civilizatório tão desproporcionalmente elevado se dava no âmbito da *Gesamtkunstwerk*? Bem entendido, esse diagnóstico do compositor, de certa maneira, repetia Hegel (1996) quando ele se dava conta de que a arte, no que concernia a seu destino mais elevado, havia se tornado coisa do passado. Porém, ao contrário de Wagner (1892a),

Hegel (1996) aceitava de bom grado, e até mesmo aplaudia, que o coração dos homens já houvesse esfriado para o belo e que suas mentes se tivessem voltado para ideias e normas universais, pois o espírito, no passo moderno de seu devir, já não se fazia presente por meio de representações sensíveis, mostrando-se, antes, no meio abstrato, o seu próprio meio.

Conforme Hegel (1996), a própria arte já nada tornava presente de modo imediato e tornara-se dependente da mediação de ideias abstratas, como a requerer exegese. Wagner (1892a) seguia de perto o diagnóstico hegeliano, mas o formulava segundo um ponto de vista diverso. Reprovava os artistas de seu tempo que reclamavam das revoluções de meados do século XIX, porque lhes interrompiam os negócios, e afirmava que a arte tinha sua vocação e seu sentido mais profundo orientados para o universalismo, o qual se manifestava, de uma forma ou de outra, naquelas mesmas revoluções, aliás, momentos ou passos da “revolução da humanidade” (Wagner, 1892a). Essa tese deixava de determinar a relação entre as várias e conflituosas finalidades humanas ou nem mesmo advertia sobre a necessidade de fazê-lo.

No coração das artes da Grécia antiga estaria, segundo o compositor, o espetáculo teatral da tragédia, no qual se tornava presente, para os sentidos, o espírito da religião e do povo, cujo conteúdo último era a contemplação da necessidade como força vital a impelir o devir temporal. A grandeza daquele povo consistia em ter reunido liberdade individual e espírito comunitário do modo mais perfeito, isto é, a máxima pluralidade de indivíduos e destinos e a mais sólida comunidade, a qual se baseava não em laços de privação e de dependência, mas numa vida orientada ao público, em que não havia lugar para os deleites egoístas da vida privada. Contudo, com a ruína da *pólis* e o fim da tragédia, separaram-se as artes contribuintes daquele espetáculo, desde então rebaixadas ao que Wagner (1892a) compreendia como os *ofícios artísticos* que a tradição nos legara: literatura, arquitetura, música etc.

Mas qual, segundo o compositor, teria sido a razão daquela ruína? Nenhuma outra senão o pecado de uma comunidade de

homens livres que se sustentava materialmente pelo trabalho escravo. Seu universalismo – estreito e limitado, pois reconhecia nos homens senhores e escravos – havia sido precipitado na dissolução pelo início da própria “revolução da humanidade”, quando, sob a liderança de Péricles, a *pólis* ateniense estendeu os direitos políticos a artesãos e mercadores, classes estas que produziam para ganho egoísta. A vitória dos revolucionários Péricles e Sófocles contra o conservador Êsquilo, nas palavras de Wagner (1892a), teria, paradoxalmente, precipitado a dissolução dos laços comunitários, lançando o Ocidente na escravidão universal com o império romano, o qual viria, por sua vez, a dar lugar a uma religião da renúncia e da negação da vida: o cristianismo.

A grande arte trágica grega teria sido conservadora por ter existido no ambiente fechado da *pólis*, a qual controlava e se protegia da influência do filisteu e do estrangeiro, os bárbaros, enfim. O renascimento da grande arte da tragédia que, segundo acreditava o compositor, se anunciava com o universalismo moderno, seria, pelo contrário, revolucionário:

Somente a grande revolução da humanidade, cujos começos esmagaram a tragédia grega, poderá restituir-nos a obra de arte, somente esta revolução poderá resgatar de profundezas ocultas a beleza nova de um universalismo mais nobre, aquilo, pois, que um dia ela arrebatou ao espírito conservador de um tempo e de uma cultura belos, mas estreitos. (Wagner, 1892a, p.53, tradução nossa)

Desse modo, a Modernidade se singularizava, tanto pelo seu universalismo inédito quanto por seu mal-estar no campo das artes. No entanto, como e de onde viria o impulso que tornaria possível, na Modernidade, essa “revolução da humanidade” (Wagner, 1892a)?

Ora, como para todos os pensadores revolucionários, para Marx mais que todos, o impulso realizador da “revolução da humanidade” (Wagner, 1892a), a salvação secular moderna, teria como condição de possibilidade nada menos do que as forças produtivas da ciência, da indústria e do capitalismo. Isso situava o radicalismo

de Wagner (1892a) dos anos 1848 e 1849 no campo comum aos socialistas, quer *utópicos*, quer *científicos*. No fundo, sua esperança, como a desses todos, era dirigida à Modernidade industrial, esperança de redenção da pena do trabalho e das desigualdades pela produtividade da técnica desenvolvida. Sua esperança se determinava, porém, como um programa estético revolucionário, ou reformista que fosse, que de algum modo completasse algo cuja falta a Modernidade industrial, em seu movimento automático, não poderia, por si mesma, remediar.

A constituição estética da comunidade ou do povo grego no teatro, conduzia Wagner (1892b) a afirmar a primazia da tragédia sobre todas as outras formas artísticas, bem como a precedência da arte em geral, que seria mais originária em relação a todas as outras formas de conhecimento, à base, vale lembrar, de esperanças milenaristas na modernização científica e industrial. Era como se a suposta condição original e primeira do homem pudesse reviver no mais moderno dos mundos. Assim, a superioridade das leis, do Estado, da religião, da filosofia e da ciência sobre a comunidade representava-lhe um estado contrário à natureza humana, uma corrupção temporariamente necessária, talvez, mas a ter um fim, o qual se anunciava com o universalismo moderno e com sua contraparte, a modernização produtiva. A Modernidade estava em causa em sua exegese da tragédia grega, porém, a questão ultrapassou em muito a Wagner (1892a) e deixou uma marca considerável no século XX e, talvez, até hoje.

O compositor concebia, com otimismo, que, sendo o homem naturalmente bom e que o mal fosse uma corrupção temporária, deveria haver uma reconciliação possível e necessária entre aparência e verdade, entre necessidade e satisfação, entre indivíduo e comunidade, entre felicidade e virtude. Aliás, seria como um retorno à unidade das partes polares que se haviam separado no devir histórico. Haveria, portanto, uma medida verdadeira da necessidade, isto é, a necessidade como força vital a impelir o devir, medida esta que propiciaria uma passagem dos prazeres sensíveis à contemplação da necessidade mesma, uma medida verdadeira da necessidade que era a comunidade ou o povo:

O povo é o coletivo de todos aqueles indivíduos que sentem uma necessidade coletiva, ou melhor, todos aqueles que reconhecem sua necessidade individual como uma necessidade coletiva. Esta necessidade coletiva é uma verdadeira necessidade. (Wagner, 1892b, p.75, tradução nossa)

Essa verdadeira necessidade, cuja medida era a coincidência da necessidade individual com a coletiva, excluía os extremos de excesso e de falta. Assim, “[...] só uma verdadeira necessidade tem direito à satisfação [pois] a falsa necessidade não dá origem a um contrário que lhe seja a antítese. Por isso, uma falsa carência (o luxo) não encontra satisfação” (Wagner, 1892b, p.75-76, tradução nossa). Tenhamos em mente que essa formulação especulativa de uma reconciliação do homem com sua própria natureza tinha como condição de possibilidade o desenvolvimento das forças produtivas da indústria moderna, algo que Wagner (1892a) abordava nas páginas iniciais de seu *Arte e revolução*.

Seu pensamento situava o conceito de necessidade numa posição estratégica. A separação dos polos surgiria do próprio composto necessidade/matéria, cujo movimento se daria em direção à máxima variedade e pluralidade, movimento no decorrer do qual a necessidade padeceria de uma impotência temporária em face da superabundância da matéria. Essa impotência temporária da necessidade para efetuar o encontro das extremidades polares, seria revertida à medida que o acúmulo de insatisfação, por fim, desatasse reativamente a satisfação como potência acumulada que, vencida uma resistência, se revertia em ato de um só golpe.

Após tantas fases de expansiva diferenciação, a natureza teria encontrado uma harmonia ou uma unidade estável maximamente diferenciada pela qual, sendo a medida perfeita de todas as coisas, veio também a ser reconhecida pelas artes como seu modelo. Foi também quando teve início a história humana, pela qual a necessidade, inconsciente na natureza, tornava-se consciente e, dessa forma, a história humana teria como fim, na expressão de Wagner

(1892b), o *comunismo*⁵ (*Kommunismus*): a unidade entre a máxima pluralidade de indivíduos e a comunidade universal, quando carência e luxo se cancelassem mutuamente, na necessidade satisfeita e na comunidade realizada. O universalismo ou o *comunismo* wagneriano previa a realização futura – em analogia com sua concepção do espetáculo trágico grego – de uma unidade em ato entre o povo/comunidade e o belo artístico, encontro esse que seria a mais alta realização da cultura ou do espírito. Este último, que ao longo da história da separação se dividira entre religião, filosofia, Estado e ciência, estaria por realizar-se como retorno a si desses saberes diversos e, por isso, falsos.

A impotência temporária da necessidade para efetuar a passagem transformadora sustentava seu cômputo da história e do destino da tragédia, na Grécia. Na tragédia, o espírito do povo teria feito ampliar o espaço político, com a inclusão de artesãos e mercadores na *pólis*, o que desatou um movimento pela escravidão universal, no que era, enfim, o caminho da revolução da humanidade a acumular miséria e luxo, até que a necessidade viesse a desatar o reaprumo revolucionário.

A unidade entre o povo/comunidade e o belo artístico era posta não no plano problemático da reflexão, mas como uma apreensão total e imediata do nexos universal da necessidade por todos do povo/comunidade, como acreditava ter sido no âmbito da tragédia grega. Assim, a faculdade superior do conhecimento, o espírito, seria de não apenas conhecer o físico-atual em todas suas partes, mas também de perceber e representar a conexão íntima dessas partes em sua sequência numa imagem conjunta.

Tal postulado de uma origem transcendente comum a todas as formas do saber e de sua futura união ou síntese na arte, na *Gesamtkunstwerk*, requer alguma explicação sobre a epistemologia do

5 “É um crime político usar esse termo. Contudo, nenhum outro descreve tão bem a antítese ao egoísmo. Quem, nos dias de hoje, se envergonha do egoísmo, e de fato ninguém se confessa abertamente um egoísta, deve nos conceder a liberdade de chamá-lo comunista” (Wagner, 1892b, p.167). Esta é uma nota de rodapé explicativa do próprio autor.

autor. Segundo possamos compreender, no pensamento wagneriano, este transcendente seria a vida mesma, ou seja, a necessidade em ato. Desse modo, o que os sistemas filosóficos representam como o metafísico, se deslocava para o próprio físico. Com Wagner (1892b), a transcendência se cumpria na atualidade e na fisicalidade imediata, na satisfação da necessidade sentida no corpo, tal era sua paradoxal localização do metafísico, na necessidade física mesma. Posto, porém, de outra forma, a apreensão da totalidade humana segundo o nexu universal da necessidade seria o povo, totalidade numérica humana ou, pelo menos, a maioria, enquanto a totalidade daqueles que reconheçam sua necessidade como coletiva. Essa representação da totalidade conexa seria a boa coerência, o oposto do que o compositor chamava de “[...] má coerência que sustenta as condições do jugo antinatural” (Wagner, 1892b, p.81, tradução nossa), a saber, aquela que provém de abstrair da atualidade física imediata e de pôr-se como anterior e originária a ela.

Essas passagens um tanto intrincadas têm como resultado, entre outros, não somente reconduzir ciência, contemplação mística, filosofia e Estado à *Gesamtkunstwerk*, mas também em dar à ideia de povo uma substancialidade um tanto complicada, populista mesmo, pela qual essa entidade passava a ser a fonte de toda a criatividade em absoluta espontaneidade. Por outro lado, outra coisa importante se esclarece, no cerne das formas originárias do saber, religião e mito, isto é, haveria uma relação pela qual a arte, de instrumento auxiliar, passara a uma atividade independente, capaz, a seu modo, de tornar visível o invisível, ou de reencenar para a comunidade, de dar vida mais uma vez, à sua experiência fundadora com a necessidade, que já ia se afastando da imediatez das origens. Desse modo, em sua primeira perfeição, com os gregos clássicos, a arte já ia mostrando algo de rememoração de uma verdade já passada na religião e no mito. Essa posição da arte já havia sido há muito perdida na miríade de ofícios artísticos independentes.

3.2 A teoria semperiana do estilo

Há muito mais a dizer sobre os escritos de Wagner, mas acreditamos ter exposto o bastante com o intuito de compreender o pensamento de seu colaborador intelectual, o arquiteto Gottfried Semper e sua teoria do estilo.

Semper, como podemos apreender a partir de seus principais estudos, fez da rememoração ou reencenação pela arte, que vimos anteriormente com Wagner, o fator constitutivo mesmo da força da arte, quer dizer, do estilo. O que este último reencenaria, no entanto, era determinado como as experiências fundadoras da construção do abrigo humano ou da luta da espécie pela sobrevivência, o que Semper (2010c) formalizava nos *quatro elementos da arquitetura* e nas técnicas correspondentes. A visada historiográfica desse autor, que dissimulava sua origem especulativa, se mostrava na evocação daquela experiência que tinha que se haver com as mudanças de técnicas e com as inúmeras mudanças políticas e geográficas na constituição dos povos.

A tentativa de desvendar essas mudanças técnicas que permitiam reenviar dos símbolos arquitetônicos aos quatro elementos do abrigo primordial, isto é, a base aterrada, o lugar do fogo, a ossatura em carpintaria e o invólucro protetor têxtil, foi boa parte de seu monumental *Estilo nas artes técnicas e tectônicas* (Semper, 2004, tradução nossa). Por outro lado, a rememoração pela arte era uma experiência constitutiva do *ethos* ou do povo mesmo, sem a qual a arte se afastaria dele, se tornaria luxo das elites e reinaria a feudalidade que Wagner (1892b) e Semper (2004) viam por toda parte no mundo moderno. Esse aspecto da rememoração viria a constituir as teorias semperianas dos “determinantes formais puros do belo”, afinal, o “regente coral” das formas (Semper, 2004) e da monumentalidade, pelo que esta última se tornaria um tema da história da arte com um historiador posterior a Semper, Alois Riegl e sua elaboração do *Culto moderno aos monumentos* (1987, tradução nossa), e com Giedion (1944) e sua concepção de arquitetura obra de arte enquanto plasmadora dos monumentos da comunidade.

A obra máxima do arquiteto, *Estilo nas artes técnicas e tectônicas ou estética prática* (Semper, 2004, tradução nossa), cuja redação teve início em 1850, foi publicada em dois volumes entre 1860 e 1863. Ela foi precedida por várias outras obras, por seu estudo *Observações preliminares sobre arquitetura policromada antiga* (Semper, 2010a, tradução nossa), de 1834, por *Os quatro elementos da arquitetura* (Semper, 2010c, tradução nossa), em 1851, *Ciência, indústria e arte* (Semper, 2010b, tradução nossa), em 1852, e, ainda, por escritos vários reunidos atualmente em coletâneas como aquela em tela nesse estudo, *Os quatro elementos da arquitetura e outros escritos* (Semper, 2010, tradução nossa). Já em sua primeira obra escrita, sobre a policromia na arquitetura e na escultura dos gregos antigos, – com a qual participou da polêmica iniciada nos anos de 1820 –, mostram-se elementos que viriam a reaparecer nos escritos de Wagner (1892a, 1892b) e no que veio a ser sua teoria do estilo. Nessa obra, Semper (2010a) apresentava uma impiedosa avaliação da arquitetura de seu tempo, merecedora, pelo menos em parte, da acusação de ter-se atrasado em relação ao desenvolvimento atingido pelas outras “artes irmãs”, “[...]por não mais ser consistente com as necessidades, as quais requerem um rearranjo total e sensivelmente vantajoso das coisas para a arte” (Semper, 2010a, p.46, tradução nossa).

A arquitetura de seu tempo, dita pelo autor como “quase falida”, era por ele considerada dependente das fórmulas abstratas de Durand e do uso indiscriminado do repertório de todas as épocas da história da arquitetura disponibilizado pelas pesquisas de antiquários e arqueólogos. As cidades europeias de então eram como “[...] a quintessência de todas as terras e de todos os séculos, de tal modo que, comprazendo-nos na ilusão, esquecemos a que século, afinal, pertencemos” (Semper, 2010a, p.47, tradução nossa).

A parte do que entendia serem as causas desse estado de coisas, que cabia aos arquitetos seus contemporâneos, era que:

Desejamos arte e nos dão números e regras. Desejamos o novo e nos dão algo ainda mais antigo e distante das necessidades de nosso tempo. Deveríamos, em vez disso, compreender e ordenar estas

necessidades do ponto de vista da beleza em vez de pretender ver o belo por toda parte onde a neblina de tempos e lugares distantes nos obnubilam a visão. (Semper, 2010a, p.46, tradução nossa)

Em meio à falta de perspectivas de uma vida artística produtiva em seu tempo, Semper (2010a) afirmava a imperiosa necessidade de objetividade estética que resgatasse a arte dos desejos e das idiossincrasias dos artistas e dos patronos da arte. Este lastro de objetividade era, segundo entendia, a necessidade, pois “[...] a arte só conhece um mestre, a necessidade.” (Semper, 2010a, p.46, tradução nossa). Essa necessidade, a que deveria responder a arquitetura monumental, pois não se tratava da “mera construção”, seria em todas as nações “a sua religião e seu sistema de governo” peculiares. Em 1834, o arquiteto compreendia a arte como a atividade de conferir aparência sensível aos valores transcendentais invisíveis, algo contra o que seu tempo conspirava, sempre orientado por interesses gerais, entre eles, aqueles princípios universais a que Hegel (1996) atribuía o passo moderno no devir do espírito.

A formalização sensível da arquitetura deixava-se orientar pelas possibilidades modernas extremas de prover produtos e invenções para as necessidades de usuários e consumidores: “A indústria britânica não vacila em satisfazer nem a mais miúda necessidade prática doméstica, e para esse fim desenvolveu novos instrumentos” (Semper, 2010a, p.48, tradução nossa). Em outras palavras, as necessidades do espírito e as necessidades práticas haviam-se separado e essa era a causa última da confusão e ausência de guia objetivo na arquitetura oitocentista. Com efeito, sua teoria do estilo viria a ser baseada na unidade originária, mas perdida como a unidade artística da tragédia grega, das necessidades práticas com as do espírito. Mas estilo era o que sua época não tinha e, talvez, nem pudesse mais ter.

Por detrás dessa controvérsia um tanto datada, a dissociação entre as massas e superfícies materiais e a policromia operada pelos neoclássicos revelava a incompreensão da unidade que caracterizava o estilo, ou seja, a busca daqueles fatores formadores a que se dedicavam Hübsch(1992a) e Bötticher (1992):

[...] Nossas ideias correntes sobre os monumentos antigos abrigam um hiato que se tem interposto à compreensão do relacionamento de que falava acima. Ele nos impede de formar uma imagem mental acurada da antiguidade em toda a sua novidade e em harmonia com as condições daquela sociedade e das paisagens do sul [...] Quando foi que começamos a duvidar de que outrora todas as belas artes cooperavam em monumentos de todo tipo prestando mútua assistência em prol de um todo harmonioso? Se formos bem-sucedidos em compreender o processo da história da arte, todas as dúvidas presentes serão resolvidas [...]. (Semper, 2010a, p.50-51, tradução nossa)

Este *processo da história da arte*, Semper (2010a) o compreendia segundo o esquema de ciclos de nascimento, plenitude, decadência e dissolução dos estilos correspondentes aos períodos históricos e às várias civilizações. À vitalidade e à decadência dos estilos históricos correspondiam, respectivamente, épocas de íntima cooperação entre as artes e épocas subsequentes de dissolução. Por detrás de todas as vicissitudes de cada ciclo, porém, um fator permanecia, a necessidade. As artes todas, especulava, teriam surgido com a ornamentação do abrigo mais primitivo, a célebre “cabana primordial” de Laugier, “[...] pois jogo e ornamentação eram necessidades tão primordiais quanto o abrigo” (Semper, 2010a, p.52, tradução nossa). Assim, os tratamentos protetores aplicados sobre os materiais já teriam surgido associados à ornamentação e desenvolviam-se tanto na policromia quanto no relevo ornamental (cornijas, frisos, pingadeiras, juntas) de modo inconsciente, ainda sem a consciência de si, a busca autoconsciente do belo:

[...] Enquanto as artes da pintura e da escultura permaneciam sob a supervisão da arquitetura, a qual enquanto arte por direito próprio se desenvolvia naturalmente junto às outras, os monumentos tornavam-se a quintessência das artes. [...] As várias artes eram convocadas aos monumentos: às vezes apareciam individualmente em esplêndidos concursos, outras vezes cooperando em várias combinações como em coro. O arquiteto era o *choragus* (regente coral), ele

as liderava. Ele era o escolhido dentre os artistas, menos por avassaladora maestria de todas as artes e mais por seu dom de bem avaliar cada situação e alocar recursos e pelo olhar agudo para disposição e economia de meios [...]. (Semper, 2010a, p.52, tradução nossa)

Essa passagem que evocava pelo avesso a formação e as virtudes do arquiteto segundo Vitruvius (1983), era conveniente à construção do papel da arquitetura dentre as várias artes, de acordo com a concepção do estilo enquanto cooperação entre elas. Mas tal proposição explicativa, com toda sua carga de conjectura, viria a explicitar-se mais tarde num escrito posterior de Wagner (1892b), na sua metafísica da necessidade e sua concepção do espírito, segundo a qual este se manifestava de modo a unir a satisfação da necessidade material e da espiritual, bem como as representações da forma específica da religião e do elo político de um povo. Como já vimos, o espírito, a mais alta realização humana, era equacionado não no plano problemático da reflexão, mas no da apreensão do nexu universal da necessidade de modo imediato por todos do povo/comunidade e na percepção e representação da conexão íntima dessas partes em sua sequência numa imagem conjunta (Wagner, 1892b). Destacamos que essa imagem conjunta viria a ser compreendida como o estilo, autêntica manifestação do espírito, segundo uma época e um lugar determinados.

O plano da reflexão e das ideias universais de que falava Hegel (1996), pelo qual o espírito, nas condições da Modernidade, já não admitiria representação sensível, plano tão problemático, tinha, pelo menos, a vantagem de apontar que a unidade de significação que permitia que as artes se desenvolvessem em cooperação para fazer produtos conjuntos tornara-se impossível na Modernidade, algo em linha com que as artes passassem a reivindicar, cada uma, sua autonomia em determinar finalidades e padrões próprios.

Estabelecido de modo conjectural o ponto de partida da história, os estilos poderiam então mostrar seu desenvolvimento subsequente, marcado por sucessões de fases de rigidez das formas e soluções sob a discriminação das guildas e por momentos de inflexão em

que homens de gênio superavam aquelas limitações e liberavam todo o potencial do estilo. Esses passos, contudo, consumiam o estilo, o qual perdia de vista o nexo fundamental da necessidade, pelo que a sua unidade sucumbia a uma profusão desordenada, quando a riqueza original do estilo dava lugar ao luxo e ao excesso; perdido o lastro originário de objetividade, dissolvía-se a unidade do estilo.

As reviravoltas históricas, as quedas de povos e suas migrações em massa, bem como as conquistas imperiais, operavam ainda maior confusão e inversão de valores, que alimentavam, por sua vez, correntes dispersivas pelas quais novos desenvolvimentos em outras terras ou sob outra religião viessem, com aqueles despojos, a constituir novo estilo ou nova civilização. Segundo esse esquema cíclico, a arte clássica grega era, então, compreendida como tendo procedido de uma síntese histórica entre o orientalismo manifesto na arte jônica com a liberdade política e a medida austera da arte dórica, síntese essa que, após séculos, veio a manifestar-se numa arte superior. Analogamente, a confusão que se instalou com o helenismo e a arte imperial romana teriam sido, muitos séculos mais tarde, superados por uma nova síntese, a arte cristã.

3.3 Os quatro elementos da arquitetura

Os quatro elementos da arquitetura, obra de 1851, é um texto híbrido ou de transição. Por um lado, dá prosseguimento à polêmica sobre a policromia na arquitetura e na escultura da antiga Grécia, por outro, dá um passo decisivo com a proposição das *Urformen* (formas primordiais universais), as quais viriam a ser estruturas fundamentais da teoria semperiana do estilo. Para as finalidades deste estudo, sua proposição fundamental recebia precisão e determinação na obra precedente na qual Semper (2010a) defendia que a necessidade representava o lastro de objetividade de toda arte, da qual provinham as necessidades materiais, bem como a simbolização material-construtiva baseada na experiência originária com a necessidade nos mais elevados ideais de uma civilização ou de uma nação.

Nesta senda, Semper (2004) já se opunha aos teóricos estritamente materialistas⁶ bem como aos *antiquários* e seu historicismo. O preceito de verdade e significação dos materiais, defendido pelos primeiros, agregado ao repertório desconexo de formas e soluções postos em circulação pelos segundos, conduzia a arquitetura a uma confusão inextricável. Sua teoria do estilo daria, então, seu primeiro passo em *Os quatro elementos da arquitetura* (Semper, 2010c), ao estabelecer as *Urformen* como os receptáculos das experiências originárias com a necessidade e, por isso, essencializações das ideias platônicas às quais correspondia a construção primeira e seus elementos, que não deixava de evocar, mais uma vez, o mito da cabana primordial.

As *Urformen* teriam surgido universalmente da necessidade humana de abrigo, segundo os elementos: o lugar do fogo, o monte ou base aterrada, a ossatura em carpintaria e o invólucro têxtil. O lugar do fogo, como o fogão ou a lareira primitivos, marcaria o centro da primeira agregação humana, fosse ela a família, o grupo de parentesco ou o bando de caçadores, ao redor das chamas que afugentavam as feras, que os aqueciam e com as quais se preparavam os alimentos. A fogueira ou a lareira “[...] era o primeiro e mais importante, o elemento moral da arquitetura. Ao seu redor agrupavam-se os outros três elementos: a cobertura, o invólucro e o monte, ou seja, as negações protetoras e defensoras do fogo contra os três elementos hostis da natureza” (Semper, 2010c, p.102, tradução nossa). A cada um desses elementos primordiais correspondia uma técnica:

Concomitantemente, as diferentes capacidades técnicas humanas se organizaram de acordo com aqueles elementos: primeiro a

6 Semper (2004) costuma ser acusado de materialismo ou de determinismo técnico-material. Mas devemos distingui-lo judiciosamente, pois seu materialismo, como o de Wagner, tinha um fundamento metafísico, qual seja a necessidade como força motriz. Para ser mais exato, seu materialismo fazia também do material o metafísico. O material, ele o pensava como elo entre o metafísico e a necessidade material, ou sua compreensão física como uma síntese entre os dois planos e a apresentação atual do material para a necessidade física, cognitiva e material, para a subjetividade corpórea.

cerâmica e depois os metais para os trabalhos do fogo, a hidráulica e a alvenaria com o monte, a carpintaria com a cobertura e seus acessórios. E qual técnica primitiva evoluiu para dar conta do invólucro? Nenhuma outra senão a arte [...] de tecer esteiras e tapetes. (SEMPER, 2010c, p.103, tradução nossa)

O desenvolvimento posterior, à medida que a agregação se modificava e que técnicas eram substituídas ou desenvolvidas, guardaria simbolicamente os traços daquela experiência primordial; era quando o que havia sido rude ou prático-técnico na origem tornava-se ornamento, ou seja, ganhava os ares sistemáticos do estilo e perpetuava, pela rememoração, as experiências primordiais do povo com a necessidade que ia sendo esquecida e amortecida, à medida que surgiam facilidades técnicas novas.

Note-se que a monumentalização se mostra a todo passo de sua teoria, o que define algo muito importante para Wagner também. No idioma alemão, a palavra *Denkmal*⁷ e outras ainda relacionadas, aplicadas à noção de monumento, tem o sentido de rememoração de uma experiência originária, perdida no passado, mas ainda viva, ou necessariamente viva, no seu sentido. Esse processo que Semper (2004) descrevia em conjectura era muito semelhante ao que propunha Wagner (1892b) sobre a escultura e iria determinar o papel de envoltório corpóreo da arte têxtil em sua produção do envoltório arquitetônico, isto é, a recepção positiva da analogia com vestimenta (*Bekleidung*) na arquitetura, em vez de uma infeliz analogia com o invólucro corporal das superfícies ornamentadas arquitetônicas como sujeitas à moda, como queria Hübsch (1992b), por exemplo.

Determinadas as *Urformen*, ou os quatro elementos da arquitetura, Semper (2010c) já fazia uso metodológico deles, ao rastrear o percurso de suas transformações históricas correspondentes aos ciclos das civilizações e aos deslocamentos geográficos e étnicos por que passavam. A ambição que manifestava, então, era produzir um esboço da história universal da arquitetura e de fazê-lo na

7 O termo *Denkmal* significa monumento ou memorial.

modalidade prática, ou seja, identificando, na arquitetura de cada ciclo, as transformações técnicas e os deslocamentos simbolizadores por que passavam os quatro elementos, inclusive com as invenções radicais em relação à estrutura trilitica com que se imaginava a cabana primordial, isto é, de tipos próprios aos sistemas construtivos de superfície ativa, a saber, os sistemas em arcos, abóbodas e cúpulas. Esses últimos, não fosse o poder simbólico dos quatro elementos, poderiam ter rompido completamente com os sistemas ornamentais, que vinham passando por tradução após tradução a novas técnicas e materiais, bem como no que toca aos altos valores da religião e da vida política a que conferiam expressão sensível. Enfim, com Semper (2010c), o uso que os romanos fizeram da arquitetura grega podia ser compreendido numa chave positiva.

O resultado dessa ambiciosa tentativa de síntese entre os métodos de filólogos e dos *antiquários-arqueólogos* de então, com conceitos de engenharia estrutural moderna e com o projeto dos filósofos de uma história universal, já nos parece um tanto envelhecido, ou seja, mais um meio termo do que a pretendida síntese. Mas, o que impressiona nosso olhar retrospectivo é, sobretudo, a intuição sobre problemas fundamentais, muito mais do que as engenhosas, mas duvidosas, soluções. E o problema fundamental que nos interessa, aqui, é o da relação entre altos valores invisíveis e as formas sensíveis da arquitetura, a qual o arquiteto revelava ser constitutiva do estilo, e o fazia numa situação histórica em que já não havia o que se pudesse chamar de altos valores inscritos no mundo comum das sociedades modernas, não do tipo que coubesse em imagens.

O aspecto mais interessante, assim nos parece, do panfleto *Ciência, indústria e arte* (Semper, 2010b, tradução nossa) é a avaliação crítica do que Semper testemunhou na Exposição Universal em Londres, nada menos do que um processo de desintegração das artes. Ao longo das várias seções do texto há comentários pormenorizados, mas interessa-nos, sobretudo, a compreensão que articulava, segundo a qual a “necessidade é a mãe da ciência” (Semper, 2010b, p.133, tradução nossa) e a Modernidade industrial operava uma inversão. Esta última consistiria em que as invenções haviam

deixado de ser meios para amenizar as privações e proporcionar desfrute e, pelo contrário, haviam passado a criar novas necessidades pelas quais mercadorias pudessem realizar-se na economia de mercado, e isto se dava sem limite aparente:

A abundância de meios é o maior perigo com que têm que lutar as artes. Esta expressão é ilógica, eu admito (não há abundância de meios, mas incapacidade de dominá-los). No entanto, justifica-se dizê-lo, pois descreve bem o estado de coisas invertido de nosso tempo. (Semper, 2010b, p.135, tradução nossa)

Esse perigo geral para as artes, podemos compreendê-lo como a perda da dimensão da dificuldade de realizar e que o mundo adquirisse uma aparência dissolvente, não verdadeira e não respectiva da dificuldade material que se impõe por toda parte na Modernidade. Isto era o que Wagner (1892b) e Semper (2010b) conceptualizavam na chave da impotência temporária da necessidade para configurar o mundo de modo que necessidade material e necessidade espiritual se encontrassem numa expressão única.

O que Semper presenciou na Grande Exposição rendeu belos e sábios comentários no panfleto *Ciência, indústria e arte* (2010c). As esparsas recomendações de possibilidades de aplicação com que fechou seu estudo sobre policromia (Semper, 2010a) conduziam-no a uma posição limite em relação à esperança e à possibilidade de um estilo na Modernidade. Contemplava, enfim, a esperança escatológica de que a obra destrutiva da Modernidade se concluísse numa perfeita tábula rasa, num terreno limpo no qual novo ciclo artístico pudesse desenvolver-se. No que lhe parecia um longo hiato ainda a separar a Modernidade de seu estilo, Semper (2010b, p.146, tradução nossa) entrevia, porém, que “[...]a arquitetura deve descer do trono e ir ao ‘mercado’, para lá ensinar, e aprender”.

Mari Hvattum (2013) aponta quão angustiante era o dilema em que o arquiteto se encontrava. A obra monumental a que Semper (2004, tradução nossa) iria se dedicar a seguir, *O estilo nas artes técnicas e tectônicas*, seria a cartada na qual apostaria tudo em busca

do estilo da Modernidade, da qual dependeria essa possibilidade mesma ou então que a Modernidade se provasse um inelutável apocalipse artístico. As barricadas de 1848-1849 e o Palácio de Cristal pareciam ter tornado mais angustiosa a dúvida sobre a possibilidade de sucesso dessa empresa.

Outro comentador sugere que o panfleto *Ciência, indústria e arte* (Semper, 2010b, tradução nossa) marcava o abandono do *pathos* das barricadas de 1848 e da “revolução da humanidade” e o conduzia a uma crítica da Revolução Industrial em formato reformista, ao credo, enfim, de superar as mazelas estéticas do novo ambiente industrial, sem desfazer-se dos benefícios da técnica e da ciência modernas. Algo de que davam testemunho suas propostas para um novo sistema educacional das chamadas artes aplicadas ou, simplesmente, os ofícios, na Inglaterra. Seu diagnóstico da Modernidade industrial, conforme Diephouse, (1978), há muito já se confundira para o público com os lugares comuns da crítica oitocentista, ou seja, a alegação de que houvesse uma ruptura da relação orgânica entre arte e sociedade e a consequente ausência do estilo, conserva, para uma leitura mais atenta, uma compreensão toda particular, segundo a qual os ritmos desarmonicos do progresso haviam deixado para trás as capacidades humanas de comandar e dirigir as novas capacidades tecnológicas.

A Exposição Universal também foi uma oportunidade para que Semper tomasse contato, por meio de delegações nacionais de terras e povos distantes, com as produções dos não industrializados, dos não ocidentais e dos chamados povos primitivos. As ideias universalistas que compartilhava com Wagner (1892b) preparavam-no para reconhecer que essas produções superavam em estilo as do Ocidente industrial que tanto deplorava, o que lhe abriu novos horizontes: “[...] Daí em diante, tais interesses culturais e etnográficos iriam se sobrepor ao estudo arquitetônico, tanto que o terceiro volume de *Estilo*, a tratar especificamente da arquitetura, nunca foi escrito” (Mallgrave, 2004, p.15-16, tradução nossa).

Em face do que viu no Palácio de Cristal, Semper (2010b) elaborou uma proposta de reforma do ensino dos ofícios em que pretendia

unir o preparo técnico às Humanidades, algo que nunca vingou, a despeito do sucesso de parte das medidas práticas que idealizou. Estas últimas, há muito já foram absorvidas e superadas, ainda que pouca gente no Brasil saiba quem tenha sido seu idealizador. Eram: 1) abolição da dicotomia entre as artes cultas e elevadas e as artes menores ou aplicadas e o restabelecimento da comunicação entre as belas artes e os ofícios; 2) expansão e melhoria no ensino dos ofícios, com novas escolas – conhecidas entre nós como liceus de artes e ofícios – dotadas de oficinas comerciais de trabalho de estudantes junto a seus professores, bem como com a tarefa expressa de difundir a prática de concursos entre estudantes e entre estes e oficiais formados, nos quais o público, como júri, teria oportunidade de treinar seu gosto e discernimento; 3) que o treino de profissionais de nível superior, sobretudo arquitetos e engenheiros, unisse o cultivo das Humanidades à experiência prática na produção; 4) criação de um sistema de museus públicos, com coleções itinerantes, conferências frequentes e nova ênfase nas artes aplicadas para a educação do gosto popular:

A pedra de toque do conjunto da reforma semperiana estaria nos grandes concursos públicos como culminação do treino estético de artesãos e consumidores. Pelo fato de que o júri a decidir dos méritos dos artesãos competidores, fosse parte do público consumidor, Semper esperava que artistas e público se reaproximassem (o que aliás já manifestara no escrito sobre policromia na arquitetura antiga). Desse modo a sociedade industrial poderia reviver a unidade corporificada nos concursos dramatúrgicos que ocorriam nos festivais da antiga Grécia. As competições reconciliariam a democracia do gosto com a aristocracia dos padrões e, por encorajar o público a exercitar crescentemente o discernimento estético, o artesão poderia livrar-se da escravidão à fealdade industrial. Assim, os hiatos entre maestria tecnológica e sensibilidade artística iriam aos poucos sendo transpostos e a síntese entre progresso material e social seria atingida sob a égide de uma arte unificada. (Diephouse, 1978, p.20, tradução nossa)

As propostas de Semper (2010b) tiveram enorme difusão nas últimas décadas do século XIX, com duas dezenas de liceus de artes e ofícios na Grã-Bretanha, todos a imitar o Departamento de Artes Práticas do museu londrino, configurado pela atividade do próprio arquiteto. É bom também lembrar da popularidade que a reforma semperiana gozou no Deutscher Werkbund e na Bauhaus. Até mesmo a fundação, em 1919, da Bauhaus em Weimar deu-se como um aprofundamento da reforma semperiana, ao fundir num único instituto uma academia de belas artes a uma escola de artes e ofícios (Diephouse, 1978).

Nos “Prolegomena” à obra *O estilo nas artes técnicas e tectônicas*, Semper (2004) estabelecia suas diferenças e críticas aos costumes e teorias prevalentes no campo da história da arte em seu tempo. Em primeiro lugar, seu desafeto com a *estética especulativa*, a qual, segundo sustentava, procedia por definir o belo e suas subespécies segundo seus atributos, falhando em reconstituir aquela unidade de propósito que os estilos do passado exibiam e de que a arte de seu tempo tanto carecia. Em outras palavras, a estética especulativa desmembrava a síntese, o que não nos deve surpreender após termos lido o discurso contra a reflexão de Wagner. Essa unidade de propósito decidiria sobre a capacidade da arte de comunicação direta e imediata e do prazer que daí derivasse. Os apelos da estética especulativa a interesses não artísticos e às manias dos *connaisseurs* e de arqueólogos seriam traços de barbarismo e decadência. Sustentava com veemência que:

[...] a arte, no que tem de mais sublime, odeia a exegese; ela intencionalmente a evita. Ela vela por detrás dos mais gerais e puros motivos humanos e opta deliberadamente pelos temas mais simples e familiares. Ela os considera analogamente aos materiais com que opera, seja a argila ou a pedra, como meios para fins, os quais bastam por si mesmos [...]. (Semper, 2004. p.81, tradução nossa)

Essa passagem, se interpretada segundo o propósito declarado da obra, como vimos antes, esclarece o que exatamente reprovava na

especulação, sem negar os pressupostos amplamente especulativos, seus e de Wagner. Já vimos, também, com o compositor, o papel que a comunicação direta e imediata desempenhava no projeto da *Gesamtkunstwerk*, uma preocupação que já vinha de longo tempo como na *arquitetura falante* de Ledoux ou com Hübsch (1992a) e Bötticher (1992).

De qualquer modo as palavras iniciais daquela obra põem a arte numa situação de crise, não podendo decidir, ainda, se se tratava de confusão temporária ou de agonia final. Semper (2004) preferiu, então, apostar na primeira hipótese, para a qual seu trabalho se propunha a contribuir, explorando “[...] nos casos individuais a regularidade e a ordem que se tornara aparente nos fenômenos artísticos no curso de processos criativos e daí deduzir os princípios gerais, os fundamentos de uma teoria empírica da arte [...]” (Semper, 2004, p.71, tradução nossa).

Semper (2004) recusava novamente as formações discursivas materialistas e historicistas que se mostravam como opostas no campo da teoria da arquitetura. Nas primeiras condenava a “[...] falsa premissa de que o universo das formas arquitetônicas deriva tão somente das condições estruturais e materiais[...]” (Semper, 2004, p.77, tradução nossa). Nas segundas censurava:

[...] tomarem como modelos obras de tempos passados ou de outras nações e as imitarem com o maior cuidado crítico e precisão estilística. Elas tentam fazer com que demandas do presente se conformem àqueles modelos [...] em vez de, como seria natural, deixar que as soluções se desenvolvam livremente a partir das premissas do presente. (Semper, 2004. p.78, tradução nossa)

Entre ambos os extremos, comenta-se que Semper tenha buscado uma síntese (Diephouse, 1978), o que, na verdade, faz sentido no contexto da *síntese* ou *integração das artes*, como veio a ser conhecida no século XX, inclusive no Brasil. O modo como construía a questão, ou seja, o estilo, era bem diverso daquele de seus desafetos e contemporâneos, bem como posteriores, como Loos (1971) por exemplo:

[...] O material é que é subserviente à ideia e, de modo nenhum, o único fator a controlar a manifestação da ideia no mundo sensível. Se a forma artística – a ideia convertida ao visível – não deveria estar em conflito com o material de que é feita, tampouco é absolutamente necessário que o material como tal seja um fator na aparência artística. (Semper, 2004, p.77, tradução nossa)

Semper (2004), além de recusar o materialismo e o determinismo, concebia um condicionamento complexo do estilo sob as necessidades vividas pelos diferentes povos, necessidades materiais e espirituais como diria, condições tanto da universalidade do fenômeno da arte quanto das particularidades que esta manifestava. A configuração autêntica que procurava para o estilo da Modernidade, se assim podemos entender, passaria por uma busca das origens legítimas das formas e ornamentos em “necessidades verdadeiras”, como Wagner (1892a, p.75, tradução nossa) as chamava, ou seja, do que veio, como veremos adiante, a associar ao que chamava de “autoridade monumental” ou a necessidade individual sentida por cada um como coletiva. Assim foi com o uso de materiais e técnicas modernas de modo a “[...] deixar que as soluções se desenvolvam livremente a partir das premissas do presente” (Semper, 2004, p.78, tradução nossa).

Se o *scholar* alemão repreendia a aridez simbólica dos materialistas, sem deixar de reconhecer seus sucessos nas edificações da infraestrutura de seu tempo, sobretudo as ferrovias, aos historicistas reprovava, provavelmente, a incapacidade de distinguir as *verdadeiras necessidades* do luxo. Os comentadores, contudo, apontam que o alcance do teórico Semper jamais deu origem em sua produção arquitetônica a soluções que demonstrassem essas diretivas com sucesso (Diephouse, 1978). Onde estaria a justa medida da necessidade e a diferença entre o luxo e a boa eloquência monumental que Wagner, com sua elequência especulativa, cunhara?

3.4 Método em estilo nas artes tectônicas e técnicas

A reserva de Semper (2004) para com a especulação o levava da forma cíclica do tempo histórico para seu corolário, que era a necessidade do mal, como a fealdade, para a própria criatividade, ou de que houvesse decadência para que novo estilo pudesse surgir em diapasão com novas necessidades:

[...] As formas arquitetônicas [...] afirmava Semper, [...] são orgânicas se provêm da verdadeira ideia, se em sua formulação exibem a legitimidade e a necessidade espiritual interior pela qual a Natureza cria apenas o bom e o belo, e usa o bizarro como elemento necessário à harmonia do todo [...]. (Mallgrave, 2004, p.11, tradução nossa)

Seu método na história das artes aplicado em geral considerava as relações entre o produto e o material sob dois aspectos: 1) o produto como serviço a um propósito, real ou presumido, tomado no mais alto sentido simbólico; 2) o produto como resultado do material e dos procedimentos produtivos. O pressuposto que apresentava, então, de que as necessidades são constantes e os materiais e processos produtivos, variáveis, não seria minimamente convincente, nem mesmo diante de sua advertência sobre a incessante ampliação do círculo da necessidade trazido, na Modernidade, pela sucessão de invenções no contexto da moderna economia de mercado:

A abundância de meios é o maior perigo com que têm que lutar as artes. Esta expressão é ilógica, eu admito (não há abundância de meios, mas incapacidade de dominá-los). No entanto, justifica-se dizê-lo, pois descreve corretamente o estado de coisas invertido de nosso tempo. (Semper, 2010b, p.135, itálico do autor, tradução nossa)

Esse perigo geral para as artes, que compreendia, como já vimos, na chave da impotência temporária da necessidade frente à abundância desmedida da matéria, já o caracterizamos como a perda da

dimensão da dificuldade de realizar e que o mundo adquirisse uma aparência dissolvente como na Grande Exposição londrina de 1851, não verdadeira e não respectiva da dificuldade material que se impõe por toda parte na Modernidade; a Modernidade, afinal, não era a época em que a força de trabalho se tornara mercadoria? Mas afirmar a constância da necessidade, isto é, da necessidade verdadeira e boa, ia de encontro a afirmar a concepção da experiência originária com a necessidade e seu papel constituinte das culturas e povos. Assim, haveria a permanência dos costumes e de ritualizações da vida cotidiana, a saber, que os atos da vida cotidiana tivessem formas determinadas e sentidos simbólicos correspondentes, os quais não dependeriam apenas da constância fisiológica e anatômica, nem dos materiais e técnicas empregados na produção da moradia e dos utensílios.

É claro que este pressuposto tinha em conta as épocas passadas e visava determinar a natureza e as leis do estilo, pelo que lhe aparecia como um pesadelo a possibilidade especificamente moderna, de que não fosse mais possível o estilo e que não houvesse mais nenhuma permanência nas formas da vida cotidiana, exceto aquelas ditadas pela fisiologia, e que tais formas se houvessem tornado indefinidamente mutáveis ao sabor das novas invenções e tecnologias. Sua teoria do estilo, a da rememoração ou de um reencenar das experiências primordiais com a necessidade, a despeito de sua grandeza e fecundidade, falhava em compreender o que fosse outrora presentificado no estilo e que havia deixado de estar presente nas condições da Modernidade.

Aqui – um confronto com Banham (1967) se faz oportuno –, Semper (2004) mostra a mesma compreensão do *scholar* britânico em que a tecnologia é o regime da transformação permanente, porém acreditava não em um fim da estética tradicional, mas em sua recuperação pelo estudo por meio de seu método *empírico* de fazer regressões às formas originárias e a seus desenvolvimentos em épocas distantes para restabelecer o elo com as necessidades legítimas materiais e espirituais. Para Banham (1967), o que não havia mais eram necessidades permanentes *versus* técnica mutante, nem haveria como separar as duas, daí o fim do estilo.

De volta a Semper (2004), a concepção de que as necessidades fossem fixas e os meios materiais variáveis correspondia à concepção helênica de uma natureza imortal, pois, na Antiguidade, não importava o que o homem fizesse, não poderia modificá-la nem a destruir. O apelo por uma concepção dessa ordem, na época da Revolução Industrial, mostrava, em primeiro lugar, que o desencadear de processos que não ocorreriam por si mesmos na natureza – que no século seguinte veio a manifestar-se plenamente – ainda não era visível na época de Semper (2004). Por outro lado, o mercado mundial e a indústria já haviam esquecido o temor em face do natural e como ele era pacificado entre os gregos, por estrito controle, a não deixar que a necessidade se multiplicasse. Por motivos não gregos, Semper e Wagner apelavam àquele limite, por reprovação da desigualdade na Modernidade e contra o barbarismo, ou seja, esteticismo e filistinismo dos consumidores da arte, ou da posse de objetos artísticos.

A necessidade em escala contínua, isto é, a necessidade a ligar as necessidades materiais e as espirituais, permitia representar o belo como uma necessidade:

Num plano mais elevado, o que designamos com termos como ‘senso de beleza’, ‘agrado no belo’, ‘fruição da arte’ e ‘instinto artístico’, é algo análogo aos instintos, prazeres e gratificações que governam a manutenção de nossa existência telúrica. Estritamente falando, eles remontam à remoção temporária, ao amortecimento e ao esquecimento da dor. Assim como pontadas de fome impelem o indivíduo a tentar aliviá-las em prol da sobrevivência, assim como a geada e o desconforto impelem-no a buscar abrigo, tanto quanto estas e outras necessidades o conduzem às várias invenções e a trabalhar duro para assegurar subsistência e prosperidade para si e para a espécie, também somos sujeitos ao sofrimento mental que governa a existência e a nobilitação do intelecto humano e do espírito em geral na arte. (Semper, 2004, p.81, tradução nossa)

Este argumento de que a necessidade comanda a criatividade de ponta a ponta parece-nos mais plausível no domínio da tecnologia,

mas e no da arte? Na Modernidade, a física e a engenhosidade por ela proporcionada entraram na constituição da totalidade processológica, cujo maior valor é a necessidade. Necessidade significa causalidade, ou seja, que o estilo fosse causado pela suposta necessidade do espírito. Daí que um estilo verdadeiro e autêntico se baseasse nas necessidades reais e excluísse o luxo ou falsas necessidades. Mas o que significam realizações tão representativas do Barroco quanto os jardins de Versailles ou Vaux-le-Vicomte, senão o luxo mesmo? Nem por isso podemos negar que a escala dos espaços urbanos abertos nas cidades modernas, Paris e Brasília entre outras, fosse uma lição aprendida com as realizações dos *Luíses* e de seus vizinhos absolutistas. Estilo verdadeiro e autêntico seria também natural, pois que as necessidades que lhe deram origem fossem também naturais:

Envolvidos por um mundo pleno de assombros e de forças cuja lei podemos apenas intuir, a qual desejamos compreender, porém, sem jamais poder decifrar; a qual nos toca apenas numas poucas e fragmentárias harmonias e nos suspende a alma numa tensão nunca resolvida, pela qual evocamos no jogo a perfeição ausente. Fazemos para nós mesmos um microcosmo cuja lei seja evidente, ainda que apenas dentro de seu estreito limite, o qual é completo por si mesmo e, assim, perfeito. Nesse jogo satisfazemos nosso instinto cosmogônico. (Semper, 2004, p.82, tradução nossa)

Natureza e comunidade indivisa eram unidas, também, para asserir a comunicação universal, direta e imediata do estilo, que falasse tanto aos simplórios quanto aos sábios. Assim, construir a imagem de um cosmo ordenado e legível e o contrapor-se ao furor caótico que vivemos no devir, seria experimentado, em primeiro lugar e por instinto inato, na contemplação da natureza, na contemplação do belo natural, algo que

[...] é de fato bruto em indivíduos simples e primitivos, mas que já se comprazem na lei natural criativa, no modo como ela age no mundo real através de séries rítmicas no espaço e no tempo, em guirlandas,

colares de pérolas, danças de roda e música rítmica que as acompanha, na cadência dos remadores e assim por diante. Estes são os começos a partir dos quais crescem a música e a arquitetura, as duas mais puramente cósmicas dentre as artes, cujo suporte legislativo, por seu turno, nenhuma das outras pode dispensar. (Semper, 2004, p.82, tradução nossa)

Aqui, vemos a imagem da emergência do senso do belo nas cantigas e danças dos mais antigos e remotos povos, bem como nos ritmos e cantos do trabalho coletivo, algo que inspirou historiadores e pesquisadores posteriores no sentido de um olhar sobre o trabalho como atividade humana em face da necessidade natural, tais como os etnógrafos Ernst Grosse (1914) e Karl Bücher (2016). Mas, também, vemos a emergência da arquitetura e da música nas mais primitivas manifestações, pelo que Wagner (1892b) podia falar da origem da arquitetura monumental no espetáculo trágico como evocação da natureza extra-humana. Isto, certamente, tinha apelo a Semper (2004, 2010b) e seu apreço pelas produções dos povos primitivos. Por outro lado, essa analogia ou essa descoberta etnográfica não estaria a encobrir o capricho do espírito que, segundo outros, escolhe sem qualquer coação da necessidade?

3.5 História e precedência das artes aplicadas

A teoria do estilo de Semper (2004) tinha que se haver com a história ou com a sucessão dos estilos e, assim, propiciar uma mediação entre a narrativa histórica e as conjecturas historiográficas, as quais, por sua vez, iam assumindo aspecto mais distintamente especulativo e de formulação de essência em seus pressupostos metodológicos. A formulação de que a necessidade move os seres e de que houvesse uma passagem contínua das necessidades materiais às mais elevadas necessidades do espírito, impunha que as artes técnicas ou aplicadas tivessem sido as primeiras a surgir, sem embargo de que, nelas mesmas, a luta pela subsistência travada pela agregação

humana primordial ensejasse a rememoração e a simbolização na forma e no ornamento. Só mais tarde teriam surgido as *artes monumentais*, a arquitetura, a pintura e a escultura, em formas posteriores da sociabilidade, algo análogo ao descrito por Wagner (1892b) em sua genealogia das formas artísticas. A arquitetura monumental já responderia a outra ordem de expectativas que não àquelas incidentes sobre os ofícios a construir seus quatro elementos e correspondentes técnicas primordiais.

A mediação entre narrativa histórica e *história conjectural* dava-se por analogia ao desenvolvimento que a linguística vinha tendo no século XIX, em particular na Alemanha, com Wilhelm von Humboldt, influente sobre Bötticher (1992), por exemplo. Eis:

A arte tem sua própria linguagem que consiste em tipos formais e símbolos que se modificaram numa miríade de modos no curso da história cultural. Ela oferece tantos meios de fazer-se entender quanto as línguas. A pesquisa linguística mais recente vem tentando mostrar como os muitos idiomas humanos são aparentados. Ela tenta rastrear as modificações por que passaram palavras individualmente através dos séculos e conduzir-nos a um ou mais pontos nos quais converjam a formas primordiais comuns. O sucesso deste processo fez da linguística uma verdadeira ciência, a qual tem facilitado o aprendizado das línguas e lançado uma luz surpreendente sobre as trevas em que se oculta a mais remota história dos povos. Esforços análogos são justificáveis no campo das artes, onde é apropriado enfatizar a evolução das formas artísticas a partir de sementes e raízes até transformações e ramificações posteriores. (Semper, 2004, p.103, tradução nossa)

Advertia, também, que esse empreendimento deveria precaver-se contra equívocos grosseiros, mas recorrentes, como tentar derivar regressivamente todas as partes do templo dórico de uma construção em madeira mais antiga. A reconstituição do processo histórico não poderia ser linear nem representar um progresso contínuo e homogêneo das formas mais simples às mais complexas e

desenvolvidas, tal como não se poderia derivar regressivamente as línguas atuais até os gritos dos selvagens, os balbucios de crianças e as vozes dos animais. As línguas mais modernas, com frequência, exibiam involução com relação às mais antigas, tanto na extensão do vocabulário quanto na sua flexão. Seria igualmente fútil, pois, tentar derivar a partir das formas monumentais da arquitetura, as quais são

[...] tanto expressão quanto abrigo das formas sociais, os seus mais remotos começos[...]. Assim, as formas sociais que parecem ser as mais originais provam, afinal, serem fragmentos de culturas anteriores como resultado de eventos naturais ou de catástrofes políticas, *detours* políticos por assim dizer. Inversamente, em algum ponto da história cultural, o fenômeno de novas formas sociais pela fusão de fragmentos torna-se visível, quer por força de um evento natural, quer, como é mais frequente, pela necessidade de defesa ou, ainda, pela cobiça de riquezas de algum vizinho. Cada elemento desta síntese é, por sua vez, a aglomeração de remanescentes heteróclitos de formas sociais mais antigas há muito mortas. (Semper, 2004, p.105, tradução nossa)

Por todos esses fatores, as artes aplicadas tornaram-se a prioridade para a teoria semperiana do estilo, pois supostamente anteriores e formadoras das artes monumentais, anteriores inclusive à própria história escrita. Nessas produções se manifestariam certos tipos básicos que – não importa quão derivados, nem por meio de quantos acidentes do processo histórico – seriam sempre os mesmos, por mais antigas que fossem todas as formas sociais cujos restos monumentais chegaram até a Modernidade direta ou indiretamente:

Estes tipos [*Urformen, formas originárias*] foram emprestados das várias artes técnicas, nas quais desempenhavam o papel de protetores da chama sagrada (o mais antigo símbolo de sociedade ou de humanidade em geral), quer na sua aplicação mais primitiva, quer em estágios avançados de desenvolvimento. Eles adquiriram valor simbólico num estágio muito temporão (em parte por tendências

hieráticas, em parte estético-formais), mas ao mesmo tempo nunca se destacaram totalmente de suas aplicações originais técnicas e espaciais. Neste sentido, continuaram a atuar como importantes agentes de transformações arquitetônicas posteriores. (Semper, 2004, p.106, tradução nossa)

A aposta da “estética prática” de Semper (2004) era a de que arquitetos conhecedores do valor primevo dos mais antigos símbolos de sua linguagem e das transformações por que passaram junto com a sua arte mesma, usufruiriam de igual benefício dos oradores modernos versados em linguística comparada e na genealogia das línguas: “Penso, também, que não demora para que a pesquisa linguística comece a interagir com a pesquisa das formas artísticas; esta interação conduzirá às mais notáveis revelações nos dois campos” (Semper, 2004, p.105, tradução nossa).

O arquiteto punha-se, então, a continuar sua pesquisa da concepção técnico-construtiva da origem das formas arquitetônicas, mas advertia que isto nada tinha a ver “[...] com a visão materialista grosseira de que a essência da arquitetura é a construção melhorada ou o progresso técnico, a mera materialidade, a estática e a mecânica ilustradas e esclarecidas” (Semper, 2004, p.106, tradução nossa). E, assim, justificava também sua predileção pela arquitetura grega como modelo de estilo (para o estilo nacional da Modernidade alemã?), pois que a visão materialista teria surgido na época romana e ganhado impulso com o gótico, ainda que “[...] isto não fosse reconhecido até bem recentemente. Isto se baseava, como nos propomos a demonstrar, no virtual esquecimento daqueles tipos tradicionais, cuja origem era a interação das artes técnicas em uma ambiência arquitetônica primitiva” (Semper, 2004, p.106-107, tradução nossa).

Desse modo, podemos ver que Semper (2004) atribuía a crise do estilo a um esquecimento das origens, do modo natural, da experiência autêntica e primordial da necessidade. Isto é em tudo análogo à conjectura apresentada por Wagner (1892b) sobre o processo de esvaziamento emocional e de convencionalização crescente dos

ritos religiosos gregos, o conteúdo dos quais, contudo, fora transferido para o espetáculo trágico e nele conservado. Era como se o arquiteto tentasse persuadir-se de que voltaríamos a ter estilo por uma rememoração para a atualidade e por um deslocamento análogo nos tempos modernos. Em vista disso, Semper (2004) como que saiu em busca das origens, de traços da experiência primordial nas produções do remoto passado e do que era exterior à arte ocidental, inclusive os povos ditos *primitivos*. Mallgrave (2004) ressalta a esse respeito que, na Exposição Universal de 1851, Semper pôde já contrastar as produções das nações modernas e industrializadas com as dos povos não industrializados, com vantagem para esses últimos; daí por diante, com efeito, a história da arte passou a beneficiar-se da pesquisa etnográfica.

3.6 Elementos formais puros do belo

O empreendimento de determinar as leis gerais do estilo, por meio da análise cuidadosa de exemplos das artes aplicadas extraídos do repertório sempre mais numeroso que a pesquisa ou a simples curiosidade da mente oitocentista, não cessava de trazer a lume, associada ao pressuposto da rememoração das experiências primordiais com a necessidade como constitutiva das várias culturas, povos e estilos, levou Semper (2004) a tentar uma síntese universal dos “elementos formais puros do belo”. Trata-se de um engenhoso construto que determina toda a estética ao unir o sentimento ou instinto telúrico, as origens conjecturais da geometria e a noção aristotélica de perfeição, à representação corpórea, isto é, multissensorial, da experiência da hominização em face da necessidade.

São também constitutivos desse construto o que se pode ver em Wagner (1892b) sobre a cosmologia da máxima variedade das formas naturais, sobre o tempo circular e sobre a história humana como um análogo à história natural, pelo que haveria, então, como que uma série evolutiva rumo a desenvolvimentos mais elevados; uma série de projeções dos mesmos princípios ou leis naturais, os quais

da natureza extra-humana passariam para a História e desta para a Arte, em primeiro lugar dentre as artes aplicadas. Note-se que essa empresa semperiana foi uma das primeiras instâncias a fazer com que o espaço se tornasse um problema de conceito para as teorias da arquitetura e das *artes espaciais* em geral. Junto ao interesse de Semper (2004) pelas produções de povos não ocidentais e ditos primitivos, o campo da história da arte alargou-se e veio a ter no espaço e nas suas vicissitudes um conceito capaz de prover inteligibilidade aos grandes estilos históricos, tal como, mais tarde, com Riegl e sua obra *A arte industrial tardo-romana* (1992b, tradução nossa).

Segundo o célebre princípio aristotélico de individuação, cada formação diferenciada só poderia mostrar-se à medida em que se isolasse do geral, pelo que repetiria na sua diferenciação interna, ou autônoma, o percurso do todo rumo à sua máxima diferenciação, variedade ou pluralidade. Na formação de todo fenômeno que se pode alegar ser completo, conservar-se-iam, na articulação entre as partes, três determinantes da forma distintos entre si: a euritmia/simetria, a proporção e a direcionalidade, as quais corresponderiam por sua vez às três dimensões do espaço. Nas formas inferiores, essas determinantes agiriam em uníssono, enquanto em formas mais desenvolvidas uma ou outra permaneceria dormente, de modo que o fenômeno fosse determinado em objetivo ou subjetivo.

As três dimensões do espaço eram assim removidas da pura esfera matemática e adquiriam um papel estrutural na formação da sensibilidade, ainda que esta fosse representada de modo ainda um tanto mediado e, por isso, restrito. A dimensão horizontal representaria a presença, a ação estruturante e o pulso das forças inanimadas, ou seja, da gravidade e da resistência do meio, sobre todo processo de formação e diferenciação, quer na constituição objetiva do geral, quer na constituição subjetiva do particular. A dimensão vertical seria, por seu turno, expressiva da “força vital” (Semper, 2004, tradução nossa) que constrói ou ergue a criatura viva contra as forças inanimadas; a vertical seria a dimensão do crescimento. Já a dimensão ou eixo da profundidade representaria o fenômeno ainda mais elevado da “força de vontade” (Semper, 2004, tradução nossa), ou

seja, a dimensão do movimento das criaturas vivas em direção a tudo que desejam ou de que sentem necessidade e para longe do que lhes ameaça a vida.

Com o conceito de *eurritmia*, termo tomado de Vitruvius, mas não com o mesmo sentido, Semper (2004) pretendia desfazer a tradução equivocada dada pelo tratadista romano a uma palavra de origem helênica. *Eurritmia* significaria a simetria planimétrica ou estereométrica, a qual se manifestaria na uniformidade de distribuição periférica ao redor de um núcleo ou de um centro, em formações de ordem inferior, como células, sementes, plantas rasteiras e cristais. Essas formas seriam completas, autocontidas e indiferentes ao mundo exterior de modo a construir microcosmos e a repetir e a diferenciar-se no modo mais primário em relação à influência macrocósmica.

A simetria periférica, ou *eurritmia*, seria visível em formas circulares e poligonais, como flores e flocos de neve, e em formas poliédricas, como em cristais; nesses últimos, daria expressão à formação a partir das leis de agregação microscópicas, como entre moléculas e átomos. A simetria periférica seria expressão da tendência a constituir clausuras, isto é, limites do individual, as quais tenderiam a representar-se como objetos de fato, que tivessem o observador postado em seu centro; esse era o caso de molduras de portas e janelas, mas, sobretudo, do peristilo dos templos perípteros da Antiguidade, o que teria enorme importância na constituição da teoria moderna do espaço arquitetônico a partir de Schmarsow (1994). Por outro lado, toda a compreensão espacial da rítmica ganhou integração numa totalidade de determinantes, bem como permitiu que fosse expandida a analogia habitual entre arquitetura e música, aliás, “[...] as duas artes mais cósmicas (não miméticas), cujo suporte legislativo as demais não poderiam dispensar” (Semper, 2004, p.82, tradução nossa). A rítmica passou a ser compreendida como modificações da ordem eurítmica com séries simples alternantes ou com interrupções periódicas ao longo da periferia.

A simples “Simetria” (Semper, 2004), sendo derivada da eurritmia, não constituiria formas suficientemente consistentes em si

mesmas, tanto que não seriam capazes de expressar a possibilidade de sua existência. Ela seria medida por um eixo horizontal, enquanto distribuição equilibrada à direita e à esquerda de um eixo vertical correspondente à projeção do centro de gravidade planimétrico; por outra, esse centro de gravidade e a direção vertical que o contém representam a orientação radial ao centro de eurritmia. Por analogia, o centro da Terra é o lugar geométrico de todas as forças radiais à Terra, contra a qual se ergue a criatura humana.

Assim, a simetria, para o arquiteto, emerge nas formas vegetais de árvores e arbustos, e expressa a força vital em conflito com o macrocosmo. Seu crescimento não poderia se opor à gravidade telúrica se não fosse vertical, isto é, se o centro de gravidade das várias seções horizontais não fosse o mesmo. Já no mundo animal ou, pelo menos, entre suas formas superiores, a eurritmia e a simetria seriam bem menos sensíveis, com seções horizontais não simétricas, pois a direção da força vital é horizontal e coincidente com o eixo da força da vontade.

Para Semper (2004), a “Proporção” expressaria a constituição da parte ou do indivíduo em relação ao todo, portanto do subjetivo em conflito com o objetivo. Ela se daria como distribuição diferenciada ao longo de um eixo vertical, diferenciações estas que expressariam o movimento de individualização ou o erguer-se da criatura em tensão com as forças físicas de caráter geral. Ela expressaria a oposição diametral da força vital em relação à gravidade por meio da sucessão vertical, sendo, por isso, formalmente tensionada em relação à eurritmia.

Sendo que a direção do movimento voluntário para frente expressa, sobretudo, o subjetivo e uma diferenciação mais acentuada para com o geral, a possibilidade de que haja o um e o outro, bem como o sujeito e o objeto, emerge. No reino animal, predominaria a proporcionalidade na horizontal, na mesma orientação que o crescimento por ação da força vital. No homem, contudo, a vontade torna-se mais diferenciada em relação à força vital, pois essa se identifica com a vertical.

Esse empreendimento em determinar os “elementos formais puros do belo” (Semper, 2004, tradução nossa) como que completou

sua teoria da arte ao estabelecer que a diferenciação entre as artes aplicadas e as artes monumentais fosse apenas de grau ou de intensidade e não de qualidade diversa. A escala contínua da necessidade se projetava como uma extensão ininterrupta, desde a natureza, à história, às artes aplicadas e destas às artes monumentais, de modo a que cada diferenciação repetisse em seu devir a mesma lei natural. Do ponto de vista do desenvolvimento das disciplinas históricas das artes, esse passo promoveu a eliminação de barreiras entre arte ocidental e de outros povos, bem como entre arte e artesanato, um passo que abriu a possibilidade de uma história universal das artes sem fecho ou *têlos* e num registro múltiplo e não meramente hierárquico. A partir de então, as artes dos povos ditos primitivos deixariam de ser vistas apenas como o passado dos civilizados, mas como realidades dignas de interesse artístico por si mesmas.

3.7 Autoridade formal ou monumentalidade

O empreendimento em determinar os “elementos formais puros do belo” levado a termo por Semper (2004, tradução nossa) completou-se pela introdução do “princípio de autoridade”, pelo qual a legalidade das formas resultaria por si só monótona e aborrecida a não ser que houvesse certo desvio da norma que conferisse ao objeto ou criatura um caráter diferenciado. A “autoridade” seria esse desvio por intensificação ou ênfase “[...] dada a certos componentes formais do fenômeno que assim se sobressaem dos demais e tornam-se como que o líder coral ou o representante visível de um princípio unificador” (Semper, 2004, p.92, tradução nossa). Essa autoridade torna-se, também, princípio unificador, pois, em relação ao elemento que sobressai a todos os demais, formaria como que um coral de vozes ressonantes, modulantes e acompanhantes. O termo “autoridade”, que Semper (2004) declarava ter tomado de empréstimo a Vitruvius, sem equivalente na língua alemã, buscava exprimir a dependência da unidade para com a ordem, tanto na natureza como com a humanidade.

Conformemente, a autoridade formal se desdobrava em eurrítmica, simétrica, proporcional, direcional e de conteúdo, de acordo com a força constituinte que predomine. Às três primeiras, corresponderiam outras três análogas de ordem superior, as quais perfariam a unidade de propósito ou de conteúdo. [...] Esta ‘autoridade de conteúdo’ manifestar-se-ia nos níveis superiores da natureza e da arte, quando a ‘ideia torna-se manifesta de modo claro e distinto’ [...] ora pela regularidade cristalina, ora pela dominância da simetria, ora por excepcional desenvolvimento proporcional, ora, finalmente, por ênfase especial dada à direcionalidade. (Semper, 2004, p.96, tradução nossa)

As observações e exemplos que agregou a esse tema são do maior interesse, malgrado não lhes ter empreendido um desenvolvimento sistemático. Dado que toda produção, se não artística, pelo menos digna, teria o sentido de rememoração de uma experiência primordial com a necessidade, não é de estranhar que, em conexão com a noção de autoridade formal (aliás formas necessárias), Semper (2004) passasse a designar todas as produções como monumentos, pois todas as palavras alemãs que traduzem monumento referem-se ao ato de rememorar, de trazer à lembrança ou ao pensamento, ou ainda dirigir pensamentos a algo.⁸ Assim, a mais rudimentar forma de ornamentação corporal adviria de uma intuição obscura do princípio de autoridade, pela qual tornava-se um monumento, um marco de rememoração: o ornamentado é um monumento do ornamento, do que se conclui que a ênfase formal retiraria o objeto da série

8 As palavras alemãs *Denkmal*, *Mahnmal*, *Gedenkstätte*, *Gedächtniskirche* são todas derivações de *Denken*, que significa pensar, raciocinar, supor, crer. Há outras palavras correlatas, como *Gedanke*, que significa pensamento, e *Gedacht*, significando também pensamento ou, como adjetivo, imaginário. Note-se que este uso do termo foi considerado por Riegl (1987) como sintomático da obsessão moderna com a história e com objetos portadores do que W. Benjamin (1993) veio a designar como a “aura” do irrepetível. Por considerar todo objeto histórico ou artístico em algum grau como um monumento, reconhecia-se que estes objetos representavam algo que não poderia retornar ao mundo ou à vida.

indiferente das coisas e eventos e o dotaria desse poder de rememorar, ainda que do modo mais simples.

Pelo fato de que Semper (2004) estivesse a investigar as leis e a necessidade do estilo, ele ressaltava o aspecto positivo e constituinte do monumento. Wagner (1892b), por seu turno, um artista que clamava por uma revolução estética, acentuava-lhe o aspecto negativo, de uma coisificação intolerável do que já estava morto para a vida e para o futuro da arte; vejam-se suas prospecções do futuro da escultura e da arquitetura historicista de seu tempo como *oriental* no caráter.

Mas num ponto, Semper (2004, p.93, tradução nossa, itálicos do autor) imprimia mais precisão à sua concepção de monumento: “Frequentemente as ideias de *manter* e *manter unido* se ligam à ideia de monumento, tanto materialmente quanto simbolicamente, como um agrafe”. Monumento seria, então, aquilo que retém, conserva e preserva unido, isto é, o objeto ou a produção de hoje à memória ancestral de um modo originário e de particular relacionamento com a necessidade; o monumento seria um agrafe a ligar o visível ao invisível. Mas este agrafe se esvaía corroído inapelavelmente na época de Semper (2004).

Essa concepção era muito bem-sucedida em compreender a monumentalidade manifesta em obras que assinalavam antigos túmulos de reis, de guerreiros e heróis caídos como locais sagrados cujos exemplos mais arcaicos e de distribuição mais ampla, como na Pérsia, Grécia, Sardenha e Itália, Semper (2004) associava formalmente ao elemento arquitetônico do monte aterrado e à autoridade eurrítmica. A mesma modalidade faria a grandeza dos túmulos em degraus da Assíria e das pirâmides em degraus da América Central, sem esquecer-se da grandeza incomparável das pirâmides egípcias.

Locais sagrados como Stonehenge e outros monumentos semelhantes mostrariam um outro modo da autoridade eurrítmica consistente de um volume prismático material circundado por uma série rítmica de elementos semelhantes, porém de aspecto secundário.⁹

9 É de se perguntar se o autor não teria em mente, também, o caso de templos egípcios em que colunatas descobertas envolvem uma pirâmide em miniatura,

Sua compreensão da autoridade proporcional era particularmente profícua para tratar de monumentos escultóricos e das colunas e ordens arquitetônicas clássicas. Em monumentos deste tipo “[...]a diferenciação e a modulação proporcionais surgem em relação [conflito] à autoridade eurrítmica ou macrocósmica. As partes do arranjo vertical expressam o erguer-se e o conflito desde o seio da terra, de modo que o equilíbrio dinâmico resultante se torne evidente” (Semper, 2004, p.94, tradução nossa).

Assim, sua base volumosa representaria o macrocosmo e as forças inanimadas, bem como, acrescentemos, uma temporalidade à altura, enquanto o topo (o capitel, por exemplo) representaria o crescimento individualista, daí a ocupar o extremo oposto e portar uma ornamentação e uma articulação mais complexas, indicativas de diferenciação e de peculiaridade. Já a parte intermediária ou neutra, como o fuste de colunas clássicas, compartilharia atributos das outras duas partes e resolveria ou pacificaria a oposição entre elas por uma distância mediadora a permitir que aquelas comparecessem unidas. A autoridade simétrica parece-nos sugestiva do tipo Arco do Triunfo e de suas derivações em portadas de cidades ou nas fachadas de templos renascentistas, como numa igreja de Alberti, por exemplo. A autoridade simétrica representaria o equilíbrio que confere caráter cíclico à totalidade ou ao cosmo, em que a pluralidade é sempre móvel e a unidade permanente.

Assim como a autoridade proporcional, a autoridade direcional estaria sempre em combinação com as autoridades macrocósmica e simétrica. Semper (2004) oferecia, a propósito, os exemplos dos templos processionais axiais egípcios, como o de Hatshepsut, e os dos navios antigos. No plano das criaturas naturais,

como no altar do templo de Hatshepsut; o templo períptero grego não seria também uma modificação desse esquema da autoridade eurrítmica? Para esses casos, Semper (2004) acrescentava a interpretação de pluralidade a fundir-se numa unidade [ou de] uma ideia unificada a opor-se à pluralidade, algo totalmente consistente com sua concepção do devir e da individuação.

[...] tanto quanto a cabeça de um peixe reflete de modo claro e distinto a convergência de dois eixos principais (os eixos da vida e da direção), também a cabeça humana expressa de modo inteligível a posição normal desses dois eixos em ângulo reto. Este é o símbolo elevado da vontade livre absoluta, livre tanto da autopreservação quanto dos condicionantes materiais. (Semper, 2004, p.95-96, tradução nossa)

Nesse momento, em que autonomia e ausência de estilo já se mostram umbilicalmente ligadas e que o modo com que tal relação se dava na proposição de síntese e integração das artes já se explicitou, cabe indagar sobre como representar em geral essa relação; em outras palavras, o que é o estilo?

3.8 Autonomia e síntese das artes

Que artistas modernos, como Wagner e Semper, tenham se lançado a elaborar uma filosofia da vida e uma teoria geral do estilo conforme seus interesses, e que tenham se arrogado um papel transformador da *vida* por uma revolução estética que daria início a uma suposta unidade entre arte e vida, é algo impensável senão nas condições da Modernidade e da autonomia das artes; talvez este seja mesmo o distintivo próprio da autonomia. Que o discurso teórico tenha sido arrebatado pelos próprios artistas, deu nova dimensão à mediação entre a arte e o público por meio da literatura, mesmo que pretendendo ser a última vez que essa incursão se desse, de modo a preparar sua dissolução. Sem a autonomia, a figura demiúrgica do arquiteto, ou o líder coral de Semper (2004) e seus precursores, jamais teria sido idealizada. A síntese ou a integração das artes mostra-se, desse modo, uma ação da arte autônoma por suprasumir a si mesma e para que a autonomia mesma fosse compreendida como um meio e não um valor sem data para expirar. A centralidade que conferia ao conceito de vida mostrou-se demasiado problemática, como pudemos verificar nos escritos de Wagner (1892a, 1892b), em particular sua construção do *povo*.

O universalismo moderno, essa exigência de supressão de todos os limites, junto ao repúdio a todo constrangimento à autonomia das esferas do saber, formam um complexo tal que, sem os devidos esclarecimentos, dão ensejo a novos conflitos; se a separação entre a arte e a vida persistir e frustrarem-se as esperanças utópicas, que se elimine a autonomia da arte! Em outras palavras, a suposta satisfação equânime entre as exigências tirânicas do bom, do belo e do verdadeiro, pode muito bem conduzir a que um ou dois deles sejam renegados. Sendo as exigências morais e científicas da ordem da necessária reprodução da vida, a arte será a perdedora, em nome de uma arte maior, paradoxalmente. Por outro lado, cada passo dado em direção à vitória contra a necessidade vital cria novos passos necessários contra a necessidade, e assim indefinidamente.

O método genético na História da Arte é tributário da concepção do *tempo circular* e pressupõe uma forma ou outra do primordial, o qual se dividiu ao longo da história, de modo que a reflexão se separou da ação e essa fosse, dessa forma, rebaixada e despotencializada. Compreendia-se o fecho do ciclo histórico como retorno àquela unidade, quando todas as atividades seriam arte e todos seriam artistas. Assim, era com a unidade da apreensão da coerência totalizante do físico-atual dotado de um alcance místico em Wagner (1892b); assim também, com a forma espacial de Schmarsow (1994), inspiradas, no fundo, pela teoria dos determinantes formais do belo de Semper (2004). Fazer derivar todas as formas do saber e todas as culturas de uma constante antropológica universal tem o mérito de promover o mútuo reconhecimento de todos os povos numa única humanidade, algo que surge com força do lado dos que reivindicam integrar-se à cidadania universal, ou ao círculo de saber-poder das nações, mas muito menos do lado dos que já estão lá e são instados a reconhecer e a aceitar os que chegam depois. Assim foi com a Alemanha, rumo à unidade nacional, com sua *cultura* oposta à *civilização dos costumes*, na época de Wagner (Vichi; Rincon, 2011).

A representação da natureza do estilo, por Semper (2004) e Wagner (1892b), era de uma unidade de fundo entre a necessidade corpórea e a do espírito, de modo a afrouxar a hierarquia entre artesanato

e arte, do que resultou grande benefício para a história da arte e para a ampliação da cultura em direção aos povos não ocidentais e aos primitivos. Sem esse alargamento do repertório, a arte moderna talvez não tivesse sido possível. Analogamente, a arquitetura moderna beneficiou-se da inclusão de construções populares rurais tradicionais, como com o *english free style*, ou das construções industriais por engenheiros, como nos escritos de Le Corbusier e na historiografia com Giedion em *Espaço, tempo e arquitetura* (2004), assim como, depois deles. Que não se esqueça, tampouco, a paixão do arquiteto estadunidense Frank Lloyd Wright (1867-1959) pelas arquiteturas maia e japonesa.

Mas há um sério inconveniente, também. Trata-se da representação da história como um desenvolvimento contínuo sem rupturas que introduzissem dimensões que pudessem oferecer resistência à desejada dissolução de todas as formas derivadas no retorno à unidade primeira e natural. O inconveniente está em que essa continuidade e unidade ininterruptas seguem o modelo do processo de reprodução da vida, o qual, no fim das contas, apresenta-se como modelo para a história, o que, como notou Hannah Arendt (2007), é, inadvertidamente, coerente com o caráter processológico da Modernidade.¹⁰ Não admira que a indústria e a técnica modernas figurem como as fiadoras das esperanças milenaristas modernas. O problema é que essas expectativas não são razoáveis, motivo pelo qual uma compreensão crítica da Modernidade fica mais bem posicionada se reconhecer a descontinuidade do processo, e que a arte se dá nessa descontinuidade, quando o arbítrio do espírito se manifesta.

10 Processo significa movimento ou passagem incessante de um anterior a um posterior, da causa ao efeito, portanto. Com o “caráter *processológico* da modernidade”, Hannah Arendt (2007) chamava atenção para que o movimento do anterior ao posterior tenha se tornado ininterrupto. Na Modernidade, não havendo limite à necessidade, o poder produtivo ou de ação sobre a natureza é instado a crescer sem cessar também. Todo crescimento das forças produtivas satisfaz uma necessidade anterior, para tornar-se ele mesmo, mal a satisfação se faça sentir, uma outra necessidade a reclamar por mais poder produtivo. Esta é uma descrição fenomenológica a que corresponde, na ciência da Economia, a reprodução do capital em escala ampliada.

Entre a arte e a história há essa feição comum, a descontinuidade dos processos.

Por isso, o mal-estar manifestado por Wagner (1892a), ao sentir que a arte havia se tornado artigo de consumo de luxo e que os artistas eram filisteus às voltas com seus interesses egoístas, tendo que conviver com ele. Mas este mal-estar se torna tanto maior quanto o compositor manifestava exigências demasiadas, pelo fato de que representava a arte como a atividade que tornaria visível o invisível; afinal, o invisível é algo sério demais, tanto que Platão (1979), zeloso para que só a filosofia pudesse contemplar o invisível e oferecer dele uma compreensão discursiva e não imagética, expulsou os artistas de sua república. Se essa exigência excessiva, a que a Modernidade imprimiu força inaudita, for ponderada, a *futilidade* humana talvez possa tornar-se muito mais tolerável.

3.9 August Schmarsow e o caráter do espaço arquitetônico

A teoria do espaço arquitetônico de August Schmarsow (1994)¹¹ foi difundida para um público mais amplo por Siegfried Giedion, em *Espaço, tempo e arquitetura* (2004), a quem inspirou um desenvolvimento ulterior na teoria das formas espaciais na história da arte (Giedion, 1962) e da arquitetura (Giedion, 1981). Ela, talvez, também tenha sido difundida para um público mais amplo que os escritos de Semper (2004), de cuja teoria dos elementos formais puros do belo, já abordada nesse estudo, foi tributário. Schmarsow (1994) perguntava-se, de saída, sobre um conceito de arte que cobrisse toda a história da arte e lhe assegurasse a unidade, mesmo que nos confins estreitos das belas-artes somente. Neste âmbito a arquitetura sofria objeções em seu tempo, aquelas temidas por Schinkel (2006a) desde longe. Seria a arquitetura uma das belas-artes ou apenas um

11 August Schmarsow foi historiador da arte e professor das universidades Göttingen, Breslau, Florença e Leipzig.

ofício construtivo? “Seria a arquitetura apenas uma arte não livre? [...] Reclamava dos filósofos que não encontravam justificativa teórica para distingui-la da tectônica e de outras artes aplicadas como sendo uma arte livre [...]” (Hartmann, 1887 apud Schmarsow, 1994, p.281-282, tradução nossa).

Assim, Schmarsow (1994) ironizava a “arte da vestimenta” (*Bekleidungskunst*) de Semper (2004) sem dar-se conta da ironia com que o último empregava a expressão, isto é, isento do senso de superioridade das realizações ocidentais em relação àquelas dos não ocidentais e mesmo primitivos; afinal, não foi isto o que Semper manifestou em seus escritos sobre a Exposição Universal de 1851? Schmarsow (1994) acusava Semper (2004) de materialismo estético e de eurocentrismo, como bem sabemos não ter sido o caso.

Esta injustiça seria inadvertidamente expiada com a transposição dos elementos formais puros do belo e da autoridade monumental como uma teoria do estilo, isto é, uma teoria do estilo baseada no ornamento, uma teoria do espaço arquitetônico como a qualidade que resgatava a arquitetura para o âmbito das belas-artes, senão mesmo como a qualidade a dar unidade de fundo a toda a história da arte, atemporal e universal. Schmarsow punha a questão pela inter-rogação das excelências do templo grego como “criação pura e primordial” (Schmarsow, 1994, p.282, tradução nossa), mas bastante distante da Modernidade, tanto que espalhava sua natureza artística por todas as épocas históricas posteriores. Se assim era com os gregos, assim seria por toda a história a despeito dos períodos de decadência e de estagnação. Não seria, então, tempo de indagar a

[...] origem da mais interna essência da arquitetura? A abordagem genética, desde longe aceita nas ciências naturais, não seria menos frutífera na ciência da arte que se põe entre as outras duas (as ciências exatas e aquelas da vida, provavelmente) [...]? (Schmarsow, 1994, p.282-283, tradução nossa)

Na reconquista da arquitetura para as belas artes, o caminho tomado pelo autor era o da psicologia das artes praticada em seu

tempo, as teorias da empatia (*Einfühlung*). Não se tratava de buscar as relações entre partes e todo, mas da busca direta pelo núcleo firme da “essência da criação arquitetônica” ou a “[...] origem psicológica do ato criativo e testar o credo de que nesta arte, como em todas as outras, o que é verdadeiramente essencial só pode começar na mente do artista e terminar na mente do observador” (Schmarsow, 1994, p.283, tradução nossa). Nesta senda, o autor postulava que o que estaria presente nos mais imperfeitos começos “[...] tanto quanto nas obras primas de eras douradas plenamente amadurecidas (seriam) a semente como um organismo altamente estruturado [...]” (Schmarsow, 1994, p.283, tradução nossa).

Segundo o autor, aqueles começos deveriam ser investigados com o auxílio do etnólogo e do antropólogo em busca de uma compreensão do *homo sapiens*, “[...] a mais profunda compreensão do ser humano [a] prover a chave de que se necessitava para um entendimento da natureza caprichosa das mudanças históricas [...]” (Schmarsow, 1994, p.284, tradução nossa). Vale destacar que a despeito da carga de biologismo em suas formulações, Schmarsow (1994) e o campo da *ciência da arte* punham-se sem ambiguidade no campo de um universalismo antropológico decididamente não racista. No que pese o que nos parece sua incompreensão de Semper (2004) como atado ao materialismo estético, a sua, de Schmarsow, eliminação do universo dos materiais construtivos empregados ao longo de toda a história e nos mais diversos lugares geográficos era de uma natureza tão abstrata e antropológica quanto os elementos formais puros do belo de Semper, desprovidos da força da rememoração.

Assim, em seu famoso ensaio *A essência da criação arquitetônica*, de 1893, Schmarsow (1994, tradução nossa), como Semper (2010b) antes dele, transpunha a distinção entre arquitetura e mera construção e perguntava o que haveria em comum entre a mais primitiva tenda nômade e o maior monumento arquitetônico civilizado, para descobrir, não apenas a autonomia do espaço arquitetônico, mas a condição estruturante da mente e da realidade para o homem de uma “forma espacial” (*Raumgebilde*). Repare-se

que a condição estruturante da mente se impõe como uma necessidade inescapável para o homem de estabelecer ordem sobre a natureza circundante, necessidade que responde pela projeção de sentimentos na doutrina da *Einfühlung*. O ato original e primeiro na ordem do tempo, assim concebido, revelava-lhe a substância de que o desenvolvimento histórico da arquitetura seria a série das sucessivas modificações.

A bem conhecida crise oitocentista da arquitetura seria superada, propunha Schmarsow (1994), se reconhecêssemos aquela estrutura permanente e retornássemos às condições de sua formalização em todo o espectro das intervenções construtivas sobre o ambiente. Desse modo, reivindicava para a arquitetura, enquanto arte, toda e qualquer intervenção que “[...] estendesse os sinais de nosso labor cultural até onde a vista alcance.” (Schmarsow, 1994 p.294, tradução nossa), ou seja, não apenas edifícios permanentes e conjuntos edilícios autocontidos, mas também planos urbanísticos, estradas, jardins e plantações. Desse modo, o método genético revelava a condição segundo a qual poderíamos, então, acreditar numa recuperação histórica, ou na realização do ideal de uma “ordem moral do mundo” (Schmarsow, 1994, p.294, tradução nossa) como a projeção do *construto espacial* pleno de ordem sobre toda a terra nas condições do mundo industrial. O objeto de investigação a que o historiador da arte se propunha, a *Raumform*, ultrapassava os limites da historiografia e recorria à psicologia e à estética psicológica da empatia (*Einfühlung*), em busca do fundo antropológico atemporal, sem deixar de manifestar reservas para com as estéticas especulativas.

Esse fundo, a forma espacial (*Raumform*), revelava também o viés, mais tarde desenvolvido pela psicologia da forma, de que toda atividade humana e toda forma de conhecimento fosse, já na origem, estruturada e estruturante. A forma espacial, não só anterior, mas também condição para que houvesse abrigos, constituiria a “forma intuita” (*Anschaungsform*) a que chamamos espaço (Schmarsow, 1994). Isso equivalia a conferir inerência psíquica a algo que já era admitido, pelo menos desde o século XVIII, isto é, que o espaço e o

tempo fossem, antes de mais nada, formas *a priori* da sensibilidade,¹² isto é, anteriores e condicionantes da percepção. Que a matemática fosse compreendida como “ciência *a priori* do espaço e do tempo”¹³ indicava, para Schmarsow (1994), uma profunda relação entre os fundamentos dessa ciência e a arte do espaço, a arquitetura.

Além disso, a “forma espacial” exerceria uma síntese de sensações, predominantemente visuais, por poucas que fossem, de modo a constituir uma estrutura psíquica projetante ao exterior, o *construto espacial* (*Raumgebilde*), composto de uma clausura ideal a assinalar a presença do sujeito das percepções, da qual partiriam os eixos de orientação e deslocamento do corpo e da visão: frente e trás, direita e esquerda, acima e abaixo. O autor é um tanto ambíguo sobre o que fosse *a priori* ou *a posteriori* nesse construto, não obstante

[...] Esta demarcação espacial imediata dificilmente supera a capacidade da criança, bastando que fale à imaginação para que linhas se tornem paredes; esta fé é recompensada não importa quanto ceticismo e desdém o adulto possa ter por este processo simbólico [...].¹⁴ (Schmarsow, 1994, p.287, tradução nossa)

A forma espacial intuída reuniria sinteticamente as sensações visuais e percepções internas de equilíbrio e de tensões musculares e as ligaria a um núcleo, correspondente a uma clausura ideal ao redor

12 Trata-se de um ponto fundamental da *Crítica da razão pura* (Kant, 2013), apresentada sob o título de “estética transcendental”, de que espaço e tempo são formas *a priori* da intuição sensível, anteriores, portanto, à experiência.

13 Fórmula kantiana para caracterizar a matemática (Kant, 2013).

14 Este interesse artístico pela atividade cognitiva infantil estava em diapasão com Semper (2010b) e os etnólogos alemães da época que conquistavam a atividade criativa de povos não ocidentais e até mesmo *primitivos* em ampliar o alcance da criatividade e da arte à toda a humanidade, realizando assim um universalismo da estrutura universal da psique humana. Mário Pedrosa, que passou pela cultura alemã no ano de 1927, não por acaso trouxe para nós esse viés do universalismo, o qual já se mostrava nos textos de Wagner publicados em 1849 pela primeira vez e em outros socialismos de então, se não até mesmo nas três críticas de Kant (Gabriel, 2017).

da corporeidade subjetiva, do qual partiriam eixos coordenados vertical e horizontais, algo a entrelaçar a espacialidade do corpo e a estrutura, supostamente matemática, originária do espaço. O construto espacial, com o qual a arquitetura daria forma ao espaço, projetaria como que uma clausura a emanar do sujeito ideal e fisicamente. O eixo vertical do corpo próprio não precisaria ser visível ou materializado num elemento físico, pois conferia ao construto, antes, o lugar ideal do sujeito. Enquanto uma clausura, ele representava psicologicamente uma região tomada pelo sujeito, como que estabilizada frente ao devir natural.

Em virtude da mera idealidade da vertical, os eixos horizontais teriam, por contraste, de materializar a clausura, pelo que os espaços interiores teriam predominado na arquitetura. O abrigo poderia ter-se dado por muito tempo a céu aberto, do que prestariam testemunho os templos gregos “hípetros” e os templos egípcios de peregrinação.¹⁵

O construto espacial seria tão profundamente estruturado e originariamente estruturante da realidade que, por seu parentesco com as fontes da matemática, projetaria regularidade sobre o devir natural, de outro modo insuportavelmente caótico. Sua projeção tornaria o mundo conforme, em alguma medida, à regularidade ideal e à legalidade das formas. Essa passagem apoia-se, por um lado, no entendimento do estilo geométrico que surgiu em povos primitivos ao redor do mundo no Neolítico e, por outro, no testemunho do mito e do pensamento helênicos. Mas chama a atenção, também, para uma diferença de natureza entre o abrigo animal e o abrigo humano, o qual responderia a uma necessidade de ordem, pelo que a “[...] arquitetura, a criadora de espaços (*Raumgestalterin*), procederia

15 Tanto uns como outros não tinham cobertura, mas apenas muros ou peristilos no contorno. No máximo, os peristilos no contorno suportavam uma estreita cobertura como a emoldurar o templo principal sem teto. É isto que se vê no altar pergamenho que foi desmontado e remontado em Berlim no célebre Museu Pergamon, bem como no coroamento do templo de Hatshepsut no Egito durante o Médio Império.

de acordo com as formas ideais da intuição humana do espaço” (Schmarsow, 1994, p.288, tradução nossa, *italico do autor*).

Os eixos do construto resolveriam o espaço à base da orientação corporal, entre acima e abaixo, à frente e às costas, à esquerda e à direita. À frente e atrás seria a mais importante direção, a direção a que a anatomia da visão confere profundidade e que marca a direção, segundo a qual nos deslocamos e caminhamos. Somente quando o eixo da profundidade fosse extenso o bastante é que o abrigo – o refúgio – desenvolver-se-ia num espaço vivo, no qual não nos sentiríamos mais como numa armadilha, mas onde houvéssimos escolhido estar e viver. Sempre que nos edifícios predomina a profundidade, como nas basílicas cristãs, desenvolvem-se efeitos perspécticos.

No construto, o mínimo tolerável da largura seria dado pelos braços abertos, a menos que a amplitude do ângulo visual e a mobilidade do olhar exigissem distância maior de parede a parede. Assim, o refúgio difere da moradia, como a caverna difere de estar numa sala iluminada. A contemplação dos dois eixos horizontais passaria pela alternância, como quando contemplamos um longo muro, à distância apropriada, caso esse, em que as extensões à minha esquerda e à minha direita definem um eixo central. Mas se contemplo o comprimento todo de duas paredes numa sala, eu leio e mensuro os dois longos lados em perspectiva paralela. Quanto mais similares o comprimento dos dois eixos horizontais, isto é, quanto mais a planta se aproxime do quadrado e do círculo, mais importante se torna o predomínio do olhar vertical para cima. Enquanto a simetria prevalece ao longo dos eixos horizontais, a lei da proporção domina o eixo vertical, sempre em relação ao sujeito e à anatomia da visão. Se o eixo vertical coincide, no piso, com os eixos direcionais, então a largura ganha importância, a mesma que a altura perde. Usualmente, porém, a largura permanece subordinada à profundidade (Schmarsow, 1994).

O construto espacial todo, contemplado de fora do edifício, parece-nos um corpo exterior ao nosso, posto no espaço geral, este também orientado pelos eixos. Todas as observações válidas para o espaço interior deslocam-se e requerem mais precisões na formação

do construto. Os termos *extensão*, *amplitude* e *direção* sugerem nossa atividade contínua e projetamos nosso senso de movimento diretamente sobre a forma espacial estática. Não podemos expressar nossa relação com a forma espacial senão imaginando-nos em movimento, a medir profundidade, largura e altura e atribuir às linhas, às superfícies e aos volumes estáticos o movimento de nossos olhos bem como sensações sinestésicas. Noutras palavras, o construto ou a intuição formal de um complexo construído não corresponde a uma imagem mental como uma maquete.

Conforme Schmarsow (1994), o construto espacial é uma criação humana e não confronta o criador/apreciador como uma forma objetiva cristalizada, por isso, compreender o edifício do exterior requer conhecer as leis de sua formação espacial pelo interior. Aqui, o criador e o apreciador se separam. Transpomo-nos, pela imaginação espacial, do exterior visível ao interior, procurando reconhecer seu sistema de eixos para estabelecer contato com um organismo estranho a nós mesmos. Trata-se de um redobrar da consciência que completa a vista exterior com a visão interior, um ato de consciência sem o qual o edifício permaneceria mera cristalização, como um rochedo, não importando de que lado fosse observado.

Sobre a contemplação do edifício desde o exterior, “[...] a autonomia da forma é tão mais convincente, quanto mais fortemente a vertical desenvolve-se como eixo dominante do todo” (Schmarsow, 1994, p.293, tradução nossa). Perceber um meridiano como eixo médio faz perceber o construto espacial como um corpo diverso do nosso e com organização própria, configurando um modo de visão muito próximo ao da escultura tradicional, a estatuária. Tão logo o eixo vertical, a espinha dorsal do sistema de eixos, ganhe forma sólida e absorva ou coordene os eixos horizontais, o espaço interior do construto encolhe e sua natureza se modifica àquela do corpo sólido, de modo tal que o edifício “[...] permanece, por enquanto, apenas uma configuração tectônica de massa [...] como, por exemplo, um obelisco, o qual não chega a ser uma criação escultural, mas tectônica, sendo símbolo de um ser além de nós [...]” (Schmarsow, 1994, p.293, tradução nossa).

A reversibilidade interior-exterior, enquanto interioridade subjetiva oposta à objetividade corpórea, já indica que o construto espacial assume aspectos não só de estabilização do devir, mas de, acrescentemos, constituição da intersubjetividade. O parentesco entre matemática e arquitetura dava margem ainda a outras considerações. A ciência do espaço, conforme o autor,

[...] abstrai as contingências terrestres e ascende logicamente à região onde mora a pura forma e revela leis universais para as quais a terra e o horizonte humano são apenas casos particulares. [...]. A arte do espaço, ao contrário, deve produzir manifestações sensíveis da atividade humana; está presa à terra e, mesmo em suas realizações mais audazes, não pode dispensar o ser humano corpóreo e sensível. Pode, sim, exceder amplamente a sugestão do mundo real, mas sempre de acordo com as leis constitutivas da realidade [...]. (Schmarsow, 1994, p.291, tradução nossa)

Como projeção subjetiva, a arte do espaço deve comportar não a idealidade remota e a regularidade fria, mas adquirir variedade paralela à variedade da experiência humana mesma. Não se trata de negar o devir, porém de torná-lo um cosmos: “[...] uma forma pura e rígida, a longo prazo, mostrar-se-ia insuportavelmente opressiva como cenário cotidiano para a vida, a despeito mesmo da destacada preferência humana por regularidade e regra” (Schmarsow, 1994, p.291, tradução nossa).

O construto espacial de Schmarsow (1994) deveria ter vida própria para que desempenhasse seu papel na criação de uma “ordem moral no mundo”, isto é, a conquista do acordo entre a felicidade e a lei moral. Como sistema autocontido que era, o construto espacial tenderia a adquirir vida, a diferenciar-se e a desenvolver-se num organismo, a saber, enquanto relação necessária entre partes cuja finalidade seria ele mesmo, isto é, promover uma identificação intensa entre o sujeito e o ambiente:

[...] daí virmos opondo forças de suporte a partes suportadas que dotam a clausura espacial de uma estrutura interior, sem o que não passaria de extensão mural. Essas forças fazem da existência e da natureza do construto espacial algo inteligível e nos apresentam nova fonte de gozo estético. (Schmarsow, 1994, p.292, tradução nossa)

Todos os pontos que viemos destacando permitem afirmar, que a “forma espacial” de Schmarsow (1994) fazia da substância do processo histórico a vida e não a razão. Mas, o que em Semper passou para Schmarsow (1994)? É inegável que o construto espacial deve muito aos determinantes formais do belo de Semper (2004), o qual já esboçava o construto, mas que tinha as artes decorativas no centro, pelo que a subjetividade humana não se separava da espacialidade nem lhe projetava uma estrutura ordenada portátil, flexível e universalizante por necessidade subjetiva. Parece-nos que a autoridade monumental na modalidade da euritmia mantém a criação de Semper (2004) no âmbito de um tempo linear e objetivo, enquanto o construto espacial já se abre a experiências mais complexas da temporalidade. No todo, essa particularidade da temporalidade no pensamento semperiano faz de sua teoria do estilo algo como uma narrativa épica pela qual a mais rudimentar forma de ornamentação corporal adviria de uma intuição obscura do princípio de autoridade, pela qual tornava-se um monumento, um marco de rememoração da experiência originária com a necessidade. Como afirmado anteriormente, para Semper (2004), o ornamentado é um monumento do ornamento, do que se conclui que a ênfase formal retiraria o objeto da série indiferente das coisas e eventos e o dotaria desse poder de rememorar, ainda que do modo mais simples.

Na formação de todo fenômeno que se pode alegar ser completo, conservar-se-iam, na articulação entre as partes, três determinantes da forma distintos entre si, a euritmia/simetria, a proporção e a direcionalidade, as quais corresponderiam por sua vez às três dimensões do espaço. Nas formas inferiores, as três agiriam em uníssono, enquanto em formas mais desenvolvidas uma ou outra

permaneceria dormente, de modo que o fenômeno fosse determinado em objetivo ou subjetivo. As três dimensões do espaço eram assim removidas da pura esfera matemática e adquiriam um papel estrutural na formação da sensibilidade, ainda que esta fosse representada de modo ainda um tanto mediado. A dimensão horizontal representaria a presença, a ação estruturante e o pulso das forças inanimadas, ou seja, da gravidade e da resistência do meio sobre todo processo de formação e diferenciação, quer na constituição objetiva do geral, quer na constituição subjetiva do particular. A dimensão vertical seria, por seu turno, expressão da “força vital” que constrói ou ergue a criatura viva contra as forças inanimadas; a vertical seria a dimensão do crescimento. Já a dimensão ou eixo da profundidade representaria o fenômeno ainda mais elevado da “força da vontade”, ou seja, a dimensão do movimento das criaturas vivas em direção a tudo que desejam ou de que sentem necessidade e para longe do que lhes ameaça a vida.

4

TEORIAS DO ESTILO COM O ESPAÇO ARQUITETÔNICO COMO CRITÉRIO DEFINIDOR

[...] Em cada capítulo deste volume tratei de dar conta com palavras claras para mim e para outras pessoas, da essência desta necessidade interna que sinto instintivamente ao contemplar qualquer obra de arte tardo-romana, e que nos habituamos a chamar ‘estilo’ [...]. (Riegl, 1992b, p.29, tradução nossa)

Alois Riegl, historiador da arte austríaco, ativo na virada do século XX, marcou um momento em que a história da arte, incluída a da arquitetura, assumia a configuração de uma disciplina autônoma, com seu próprio domínio ôntico e sobretudo seus próprios princípios fundamentais, ainda que estes fossem bastante disputados. Tratava-se da conclusão, se tanto, de uma disputa entre a “ciência da arte” (*Kunstwissenschaft*) e a “história da arte” (*Kunstgeschichte*), ou talvez a vitória da história ao absorver elementos da ciência. Seu último grande trabalho, *A indústria artística tardo-romana* (Riegl, 1992b), publicado originalmente em 1901, foi preparado pelo anterior, *Questões de estilo* (Riegl, 1992a), de 1893, com seus estudos sobre as vicissitudes históricas da criação ornamental e nas artes aplicadas, desde o denominado “estilo geométrico” surgido no Neolítico, mais ou menos por toda parte, até a ornamentação arquitetônica medieval, bizantina e árabe. Que o Ministério da Educação do Império Austro-húngaro lhe houvesse encomendado um estudo do acervo de artes aplicadas nas coleções e museus do

império, parece, em retrospecto, algo meramente incidental (Riegl, 1992b). Interessava-lhe não só as artes aplicadas, mas a extensão do alcance “[...] a todos os distintos gêneros de arte, porque as observações com respeito a cada âmbito resultariam válidas para os outros [...]” (Riegl, 1992a, p.16, tradução nossa), isto é, admitia metodologicamente que todas as artes ditas espaciais respondessem a cada época determinada com um único estilo, tal era sua convicção.

Igualmente lhe interessava o paradoxo do gosto, de que a arte de todo um período de quinhentos anos, como o Paleocristão, compreendido entre Constantino, o Grande (313 d.C.), e Carlos Magno (758 d.C.), houvesse se tornado o feio para quem tivesse como modelo a Antiguidade Clássica e a Modernidade, desde o Renascimento. Esse desfavor do gosto parece ter impellido Riegl (1992b) a desbravar esta última época artística da história ocidental ainda não estudada e apreciá-la com metodologia *up to date*, isto é, com os mais novos métodos da historiografia, aqueles que se tornaram conhecidos como a “pura visibilidade”. O gosto não poderia mais ser tido como guia infalível e o historiador da arte austríaco procurava um critério mais seguro que não pudesse, porém, ser *objetivo*; daí surgiu a *Kunstwollen* e suas leis de desenvolvimento imanentes.

O gosto e os preconceitos da visão de uma época poderiam, então, não compreender o gosto de outro período e tomar seus esforços pelo belo como o feio ou, ainda, que lhe parecesse produto de uma involução frente ao período mais antigo, o da arte clássica neste caso. Fique claro que Riegl (1992b) não operava com a ideia tão vulgarizada de evolução, pela qual haveria progresso contínuo pela seleção natural ou artificial:

[...] Em realidade, tudo depende de chegar a compreender que nem com o que entendemos como beleza, nem com o que chamamos vivacidade, se esgota por completo o objetivo das artes plásticas, senão, que a volição artística pode estar orientada também à percepção de outras manifestações nem belas, nem vivas segundo as concepções modernas dos objetos. (Riegl, 1992b, p.21, tradução nossa)

Com efeito, o historiador qualificava o tardo-romano como “não clássico” (Riegl, 1992b) e afastava a versão de que seus traços formais fossem resultado de decadência ou da, nunca comprovada, ação destrutiva dos povos bárbaros. E indagava, porém, “[...] porque havia sido possível descartar esta hipótese [um tanto nacionalista da germanização], se se dava como fato que o tardo-romano só podia supor decadência e nunca progresso?” (Riegl, 1992b, p.19, tradução nossa).

Mas ainda havia outras instâncias opostas à autonomia da história da arte, incluídas a da arquitetura e a das artes aplicadas. A disciplina era dominada desde há três décadas pelo materialismo, equivocadamente atribuído a Gottfried Semper, como pudemos verificar no capítulo anterior deste estudo, segundo o qual as obras seriam o resultado de propósito utilitário, dos materiais e da técnica. Riegl (1992b) caracterizava este materialismo como “metafísico”, mas certamente diferente daquele de Richard Wagner (1892a, 1892b), a que Semper (2004) era afeito. Com a volição artística, não obstante o quão ultrapassada fosse a teoria da percepção¹ de Riegl (1992b), a visão estruturada e estruturante ia ao centro e, a partir de si mesma e de suas contradições, engendrava uma dialética histórica que

1 Reproduzimos uma nota de rodapé do próprio Riegl (1992b) que nos parece instrutiva sobre seu conceito de *percepção* e de *cognição*: “A exposição anterior sobre a essência da percepção sensorial da vista e do tacto se fez de acordo com aquela teoria que se conhece como empirista. Frente a esta se encontra a inatista, para a qual na percepção sensorial já está contida a extensão não só em altura e largura, mas também em profundidade. Não obstante, tampouco esta teoria entende sob este conceito outra coisa que a disposição elementar para perceber o espaço, para cujo desenvolvimento é imprescindível o auxílio da mente. Cfr. por exemplo, C. Siegel, *Entwicklung der Raumvorstellung*, p.3: ‘ainda que a captação dos corpos, que já está dada com a percepção da profundidade, esteja por origem baseada na percepção visual, sua forma desenvolvida é, sem embargo, o produto de muitos outros fatores que têm sua origem na experiência...’. O que dissemos mais acima sobre a inter-relação existente entre a reticência frente ao mental e ao espaço na arte primitiva [provavelmente se referia à paleolítica], com sua tendência à representação mais pura possível do objetivamente sensível, seguirá tendo validade mesmo que reduzamos o papel da mente na percepção visual e tátil ao mínimo exigido pela teoria inatista”. (Riegl, 1992b, p.36, tradução nossa)

respondia pelo caráter dos estilos, universais dentro de limites culturais, pelas suas variações nacionais e por sua sucessão, como as grandes épocas. A “essência e as forças motrizes” (Riegl, 1992b, p.16, tradução nossa) na história dos estilos era a *Kunstwollen*, a volição artística da época, uma vontade de aspecto metafísico, que manifestava a determinação de algo como as figuras necessárias no devir do espírito na história.

Atribuir a Riegl (1992b) esse conceito de história de formato hegeliano talvez seja uma temeridade, mas parece conjugar-se muito bem com o que pudemos apurar. Todavia, algumas frases tornam esta hipótese crível, tais como: “Não obstante, o templo egípcio já continha os elementos do desenvolvimento posterior” (Riegl, 1992b, p.41, tradução nossa). Esse tipo de afirmativa leva o leitor de hoje a questionar essa teoria tão essencialista do estilo pelo viés nominalista, como Gombrich (2009), com inegáveis benefícios. Não é à toa que hoje dispomos de várias obras historiográficas sobre o mesmo período que se apoiam aqui e ali nesse historiador da arte austríaco, mas que tomam muitas outras referências com metodologias mais contemporâneas, como Chistian Norberg-Schultz e Giulio Carlo Argan, por exemplo.

O princípio histórico da *Kunstwollen* e suas “leis da história” era teleológico: “[...] descobrir na obra de arte o resultado de uma volição artística determinada e consciente de seu objetivo, que se impõe em luta com o objetivo utilitário, a matéria e a técnica [...]” (Riegl, 1992b, p.20, tradução nossa). Riegl (1992b) afirmava ser necessária a definição das leis imperantes no desenvolvimento da arte industrial tardo-romana de modo que, vigentes nessa época como em qualquer outra, fossem “[...] comuns aos distintos gêneros artísticos, pelo que as observações a respeito de cada âmbito resultam válidas para os demais, que se apoiam e se complementam mutuamente” (Riegl, 1992b, p.16). Afinal, como argumentava o autor, “[...] o conteúdo das imagens e ideias encontram naquelas leis sua plasmação sensível” (Riegl, 1992b, p.18, tradução nossa).

Assim, por brevidade, qual era o *télos* ou a força propulsora da história da arte? Qual o princípio que engendrava fases necessárias

de desenvolvimento? *A Kunstwollen!* Seja como for, armou-se a disciplina autônoma da história da arte, dotada de seu domínio ôntico e de seus próprios princípios fundamentais como se pode observar na obra de Heinrich Wölfflin (2015), *Conceitos fundamentais da história da arte*, ainda que estes fossem muito disputados. Isto se deu na mesma época em que a própria arte moderna conquistava sua autonomia e criava outros paradigmas divergentes da perspectiva renascentista, totalmente exaurida e esterilizada pelo academicismo; não obstante, Riegl (1992b) ainda se referia à “arte moderna” como aquela cujo princípio fundamental era a perspectiva linear do Renascimento como representação do espaço infinito, tal era o tipo de nomenclatura equívoca a que uma época de transição nos conceitos dava ensejo.

4.1 Método e teoria do conhecimento

A volição artística observada do lado dos sujeitos individuais atuantes e produtivos na arte, bem como constituintes do público, manifestava um viés cognitivo determinado pelo qual, segundo Riegl (1992b), a incompletude do recebido pela visão imediata exigisse o concurso do inato, da razão reflexiva e da experiência para que se a completasse sem lacunas e que se manifestasse uma realidade ou um mundo isentos de dúvida. Aqui temos que apontar os limites da teoria da percepção com que o historiador trabalhava, isto é, um sentido da visão como pura recepção, com ou sem alguma estrutura inata própria (as dimensões do espaço e do tempo talvez), e o uso da razão e de associações, em seguida, sem que a primeira deixasse de ser informe já era uma estrutura (*sic*) a que as duas últimas pudessem se aplicar. Assim, para Riegl (1992b) não existia a “coisa em si”, distinta do mundo tal como ele se nos aparece, nem a pluralidade do aparecer. A disciplina filosófica da fenomenologia desenvolveu-se no século XX para, com a intencionalidade, dar conta de uma visão imediatamente estruturada e estruturante, transpondo, assim, as lacunas deixadas por esta combinação de inatismo,

racionalismo e empirismo. Não obstante, estas instâncias cognitivas eram compostas pelo autor de muitas e engenhosas formas, ao longo de sua visada historiográfica.

Outra posição metodológica importante para Riegl (1992b) foi a descoberta do caráter plano da visão por Adolf von Hildebrand (1847-1921). De fato, Riegl iria caracterizar a visão antiga com uma nítida constância, a despeito de que tenha conhecido várias épocas estilísticas distintas à medida que a visão plana e o tato, com os conceitos de planos visuais a curta, normal e longa distâncias e do plano tátil palpável, se compunham. O autor criou engenhosas combinações entre a visão e o espaço em alguma profundidade por idealizar planos que tivessem a visualidade de Hildebrand (1907) unida e transposta ao tato exigido pela *Kunstwollen* antiga. Assim surgiam relações mutáveis entre tato e visão e entre visão próxima ou tátil, visão normal e, por fim, visão à distância.

Para Hildebrand (1907), a visão era plana, muito móvel e operava por isolar formações de objetos de quaisquer formas num plano no qual eles fossem visíveis e suas formas pudessem estabelecer relações mútuas, nos dando uma realidade. O plano tátil, que significava a palpabilidade dos corpos e tocar o que estivesse à frente, fosse vertical ou horizontal, era consistente com a arte antiga e com o que Riegl caracterizava como meta primeira das artes figurativas da Antiguidade: reproduzir os objetos exteriores em toda sua clara individualidade material cerrada, evitando ou reprimindo na manifestação dos objetos da natureza tudo que pudesse turvar e debilitar a impressão imediata e convincente da individualidade natural, isto é, o espaço profundo. Daí que esta apresentação ocorresse no plano, e não no espaço, pois se dava uma aversão supersticiosa ou de gosto ao espaço aberto, no fundo, uma aversão à indeterminação.

Aí se tramava uma contradição responsável pelo desenvolvimento de toda a arte antiga, pois a representação sensória dos corpos de um modo ou de outro reconhecia o espaço, o que a punha em conflito com sua própria aversão ao espaço, ao nada. Nesses termos, a Antiguidade como um todo revelava sua diferença com a Modernidade: “A Antiguidade buscava a relação entre as formas individuais

exclusivamente no plano. Nós modernos, pelo contrário, exigimos às artes plásticas, e por isso também à projeção de sombras, que relacionem as formas individuais no espaço [...]” (Riegl, 1992b, p.18, tradução nossa).

Entre as *rudezas* da arte tardo-romana estava a supressão de sombras projetadas, pelo que se desligava a forma individual do plano pela supressão dessas sombras mesmas, que eram o meio de relacionar as formas ao plano. Ter se afastado do gosto e se aplicado à *Kunstwollen* levou Riegl (1992b) a promover certa inversão de valores:

A arte tardo-romana foi precisamente o que consumou a dissociação entre formas tridimensionais e o plano, até onde já concebia a forma individual como espacialmente cúbica (certamente sem ainda reconhecer claramente o espaço aberto como tal). Ela se encontrava, com esta concepção, mais próxima da arte moderna que da antiguidade clássica, helenística e romana anterior. (Riegl, 1992b, p. 23, tradução nossa)

4.2 O protagonismo do espaço na concepção do estilo

A história categorial dos estilos no Ocidente se dava, com Riegl (1992b), a partir do Egito, com algumas referências episódicas à arte paleolítica e sobretudo à arte neolítica e ao estilo geométrico tal como este já fora caracterizado em sua obra *Stilfragen*, publicada em 1893. Para o autor, naquela civilização, pela primeira vez no Ocidente, a Antiguidade² concebeu artisticamente, como objetivo das artes figurativas, a representação da individualidade material cerrada dos

2 Para nós brasileiros, que tão pouco contato temos com a tradição artística dos últimos cinco mil anos, sem museus apropriados e equipes de especialistas na área, contato restrito a viagens e a material impresso, é muito difícil aquilatar a fecundidade desse critério e dessa periodização. Portanto, podemos no máximo fazer algumas observações metodológicas e sobre os evidentes acertos e eventuais erros dos juízos da forma.

corpos sobre o plano tátil da visão próxima, o que encerrava uma contradição entre a representação tridimensional dos corpos e o plano tátil, pelo que, se o espaço fosse pelo menos reconhecido, teria que ser reprimido por aversão ao espaço infinito, ao nada enfim. Esta, já vimos, era a contradição inerente à arte antiga cuja não resolução pelo tardo-romano deixou uma abertura a desenvolvimentos futuros. O desenvolvimento desta contradição responderia pelas quatro fases que identificava na arte antiga, ou às quatro fases do desenvolvimento do estilo ou da *Kunstwollen*: a egípcia, a clássica, a helenístico-romana e, por fim, a tardo-romana. Note-se que o espaço, pelo qual os teóricos da arquitetura coetâneos do autor vinham se interessando havia não muito tempo, tornava-se um conceito diferencial na teoria da arte – tanto o espaço representado pelas artes figurativas, quanto o espaço real da arquitetura. Aliás,

[...] onde se mostra mais claramente a *Kunstwollen* de uma época é na arquitetura e depois nas artes industriais, sempre que estas não estejam usando motivos figurativos: a arquitetura e a arte industrial expressam os princípios dominantes da volição artística com uma pureza em ocasiões quase matemática. Pelo contrário, nas artes figurativas como a escultura e a pintura, não se mostram esses princípios de maneira clara e genuína, no que se deve ao ‘conteúdo’ dos pensamentos de índole política, religiosa, didática, patriótica etc. [...] que distraem o observador, sobretudo o moderno, acostumado a operar com conceitos [...]. (Riegl, 1992b, p.27, tradução nossa)

O protagonismo que o espaço assumia era referido à história de estados cognitivos humanos, ou às figuras do espírito em seu devir, se assim se preferir. O homem antigo tinha certeza do mundo à medida que, segundo Riegl (1992b), nenhuma representação mental ou subjetiva era capaz de apresentar das coisas uma cognição diversa da que lhe viesse pela percepção sensória, supostamente imediata, mas de fato uma percepção construída pela história.

O pensamento riegliano punha como tarefa artística da Antiguidade a representação clara de individualidades materiais cerradas

bem determinadas. Sem referências dadas pelo autor, esta caracterização parece emanar de certo conceito da história do pensamento antigo. Este último tinha que se haver com o nascer e o perecer permanente das coisas e das criaturas de modo a ser necessário restituir-lhes a certeza. Em outras palavras, os antigos consideravam a existência e a natureza das coisas como independentes de nós e de nossa atividade cognitiva que ficava, assim, reduzida à apreensão do natural existente. Assim, a metafísica antiga tinha que manter a ideia de uma natureza eterna, porém submetida ao infinito devir.

Houve na Grécia vários sistemas filosóficos, um deles chegou a identificar a *phýsis* até mesmo como uma realidade de ordem secundária, da ordem da cópia do realmente existente e do divino. A versão talvez mais consagrada pela história, contudo, resolvia a certeza e o devir por meio do tempo circular, do movimento e das categorias de potência e ato, de forma e matéria. As formas permaneciam infinitamente e seriam percebidas tal como se apresentavam à sensibilidade por meio de cada exemplar de cada gênero imerso no vir a ser permanente, neste pelo qual as espécies permaneciam eternamente, daí a certeza a despeito do nascimento, plenitude e morte de todos os indivíduos, ou individualidades materiais cerradas. Mas estas últimas, submetidas ao devir, deveriam ser representadas de um modo que lhe fosse oposto, isto é, na sua individualidade material cerrada, fechada sob contorno e superfícies tendo sua eternidade reconstituída.

Tal como apresentava Riegl (1992b), a mesma contradição já enunciada se punha também no plano cognitivo, isto é, de que não se podia reconhecer a atividade subjetiva como criativa sem que se perdesse a certeza dos seres palpáveis, pelo que a atividade subjetiva deveria permanecer oculta sob um manto de imitação da natureza. A história posterior ao fim da Antiguidade era referida pelo autor como a do longo vir a ser da concepção renascentista do espaço infinito e por fazer dele um equivalente ao espírito e às suas virtualidades infinitas de concepção e imaginação. Este, o espaço infinito, era o *télos* da arte antiga, que começava a libertar-se do plano na época tardo-romana, quando, na busca pelo espaço, tiveram um papel

importante os “[...] fundos dourados dos mosaicos bizantinos [que] aparecem como um progresso frente aos fundos aéreos azuis dos mosaicos romanos [...]; eram fundos espaciais ideais [...]” (Riegl, 1992b, p.23, tradução nossa) e suprimiam o plano médio entre as figuras em primeiro plano e ao fundo.

No espaço infinito da perspectiva linear, como estrutura da criação divina acessível ao pensamento humano, apenas uma pequena parte das coisas, porém, tornou-se plenamente visível, mas o não visível era intuído pela percepção que construía uma continuidade sem lacunas do mundo, sem qualquer horror ao vazio. Para os antigos, que repeliam a indeterminação e a ideia de que a percepção subjetiva fosse convocada constitutivamente, estas últimas faziam do espaço infinito algo totalmente incompatível com sua experiência imediata de primeiro olhar das coisas.

4.3 As três fases da arte e da arquitetura antigas

Fique claro que Riegl (1992b) considerava a arquitetura uma arte apenas na condição de construção monumental ou artística, pelo que é a esta que se referia. Na arquitetura, a criação espacial seria inseparável do programa utilitário, o que punha os antigos na posição de ter que criar espaços que servissem a fins exteriores ao mesmo tempo que seu gosto tinha aversão ao espaço infinito, enquanto o nada ou o indeterminado. Assim, a despeito do caráter contraditório que pudessem assumir, as tarefas da arquitetura eram a criação de espaços e a criação de seus limites materiais. Pela primeira, a arquitetura criava espaços interiores ou apenas parcialmente fechados ao exterior, como no peristilo dos templos gregos por exemplo; pela segunda, a arquitetura criava massas edificadas postas para a visão exterior à distância. Os limites do espaço poderiam sobrecarregar-se a ponto de se tornarem obras das artes plásticas.

O espaço, por outro lado, poderia ter extensões tais que a profundidade, a mesma que era determinada pela direção do caminhar humano, segundo Schmarsow (1994), despertasse a ideia da

infinitude do espaço livre, mais uma vez, algo intolerável para os antigos. A questão de Riegl (1992b) era saber qual a postura da Antiguidade, sobretudo da fase tardo-romana, que pôs em tamanha oposição a criação do espaço e a limitação material do mesmo, bem como produziu edifícios essencialmente de planta centralizada (Panteon, templo de Minerva Médica) ou longitudinais que se davam pela repetição de uma célula espacial cúbica (salões centrais das termas, basílica de Maxêncio) e a não resolução satisfatória, para este gosto, das basílicas paleocristãs longitudinalmente organizadas pela repetição inarticulada das arcadas, pelo muro sobre elas apoiado e pelas janelas do clerestório (Riegl, 1992b).

A arquitetura egípcia tinha, conforme o pensamento riegliano,

Máximo rigor na concepção puramente sensorial, isto é, supostamente isenta de toda atividade subjetiva, da individualidade material das coisas no plano. Este plano, porém, não era o ótico, sugerido pela visão a certa distância, pois neste estágio evolutivo, o convencimento da unidade material dependia também da certeza de sua impenetrabilidade palpável. (Riegl, 1992b, p.37, tradução nossa)

Assim, portanto, conforme Riegl (1992b), se dava a maior aproximação possível da obra ao plano, que não era o ótico sugerido pela visão a certa distância, mas era o tátil que conferia à individualidade material a impenetrabilidade palpável.

De um ponto de vista ótico, este é o plano que a vista percebe quando se acerca tanto da superfície do objeto que desaparecem seus contornos e sombras que denunciavam variações de profundidade da superfície. (...) Assim pois, a concepção das coisas que define este primeiro estágio da volição artística antiga é tátil e, na medida em que devia ser ótica, tornava-se a visão próxima. (Riegl, 1992b, p.37, tradução nossa).

Sua expressão mais pura, para o autor, encontrava-se na arte egípcia antiga, em que eram

[...] as perspectivas e as sombras, índices do profundo, se omitem, bem como as manifestações de estados da alma, todos eles indícios da atividade subjetiva. Pelo contrário, o acento recai nos contornos, tratando-se de mantê-los de forma simétrica, pois no aspecto externo é a simetria quem melhor transmite a coesão tátil ininterrupta do plano. A simetria é inerente às dimensões de superfície e é negativamente afetada pela profundidade. [...] Assim, na Antiguidade a simetria foi o meio essencial para demonstrar a unidade cerrada dos indivíduos materiais dentro do plano. (Riegl, 1992b, p.37-38, tradução nossa)

Quanto à arquitetura clássica, helenística e primeira fase do império, Riegl (1992b), argumentava que mesmo a arte antiga necessitava de profundidade para dar vida à tão mais estrita vinculação das coisas ao plano básico comum, pois o objetivo continuava sendo provocar a percepção da impenetrabilidade palpável como condição da individualidade cerrada, razão pela qual não poderiam sofrer nenhuma interrupção, a conexão fechada e tátil das superfícies parciais. Por outro lado, afirmava o autor,

[...] a visão como principal órgão informativo podia então perceber as partes salientes que se manifestavam sobretudo pelas sombras, as quais requerem uma visão um pouco mais afastada, mas não tanto que já não se pudesse reconhecer com clareza a interconexão tátil ininterrupta, o que não seria uma visão à distância, mas sim uma distância visual intermédia, a *visão normal*. Comparativamente foi na arte clássica grega em que esta concepção se expressou com maior pureza [...]. (Riegl, 1992b, p.38, tradução nossa, *italico do autor*)

A concepção que caracterizava esta segunda fase da arte antiga era, pois, uma concepção ótico-tátil e, desde um ponto de vista ótico, se caracterizava pela denominada “visão normal”.

Na terceira fase da arte antiga, a arquitetura tardo-romana, naquilo que diz respeito à obra de arte, é concedida a plena tridimensionalidade aos objetos.

[...] O reconhecimento do espaço se dá, mas como inerente ao indivíduo material, isto é, como espaço cerrado de forma impenetrável que devesse medir a si mesmo de modo cúbico e não como espaço profundo infinito existente entre os objetos materiais. Esta terceira e última fase segue concebendo como único objetivo a reprodução clara dos indivíduos materiais em si mesmos, sem consideração ao espaço no qual as coisas seguem situando-se e se movimentando, no plano enfim. Assim, as formas individuais seguem situadas no plano e este se acentua de forma mais enérgica e estrita quanto mais se cerram as formas individuais em si mesmas com respeito à terceira dimensão. O decisivo é que os distintos indivíduos materiais abandonavam a conexão tátil que até agora mantinham com o plano básico (plano tátil), isolando-se, assim, do plano ainda que se mantivessem alinhados com ele. (Riegl, 1992b, p.39, tradução nossa)

Também se isolavam entre si as diferentes partes e os ressaltos dos indivíduos e as sombras profundas já não interrompiam a antiga inter-relação tátil da superfície. As saliências mesmas se reduzem quase até um retorno ao plano. Mas este plano já não era percebido pelo tato, pois estava interrompido por sombras; era mais bem um plano ótico-cromático no qual os contornos iam se borrando na visão à distância.

A concepção das coisas que caracteriza esta terceira fase era fundamentalmente ótica, de visão à distância que se apresenta comparativamente em sua maior pureza na época tardia do império. As sombras são profundas e atuam, por isso, como elementos de separação dentro do plano. Neste último período da Antiguidade, a tarefa comum de mostrar o caráter cerrado da individualidade material se translada, em grande medida e com toda a intenção, à ajuda complementar da “consciência subjetiva” (Riegl, 1992b). Mas com a nova redução das saliências ao plano, a observância da simetria se faz de modo ainda mais rígido.

No Egito a expressão de modo mais puro do ideal era a pirâmide, que do ponto de vista do alcance e do caráter da sinestesia tátil-ótica, segundo Riegl (1992b), exemplificava a visão próxima ou tátil.

A pirâmide aparecia como plano homogêneo triangular isósceles com arestas cortantes a não fazer pensar no que estivesse para além do plano. Contudo, a despeito desse autor, há que se observar que a pirâmide se mostrava como um triângulo plano somente à distância e de perto sua volumetria já não se encaixava bem no plano tátil. Mas, seguindo Riegl (1992b), nestas construções a tarefa utilitária era relegada a passagens e a câmaras minúsculas por comparação ao todo. Nos templos egípcios do novo império se dava uma luta entre a exigência prática de espaço e a aversão ao espaço, dava-se um esforço para satisfazer necessidades sem perder o princípio artístico. Os seus pátios sem cobertura não eram espaços interiores, tendo apenas as colunas como individualidades cerradas contra as passagens cobertas na sombra. As salas hipostilas com suas amplas superfícies de paredes, teto e piso sugeriam o espaço, mas os egípcios lotavam essas salas com colunas colossais que ocultavam a espacialidade a reprimir. Assim, o efeito ótico do espaço passava para a visão próxima ou tátil.

O templo grego solicitava uma visão que fosse próxima o bastante para que fossem visíveis os detalhes e distante o suficiente para que se tivesse a visão panorâmica do todo, era a visão normal enfim. O peristilo era uma verdadeira ruptura com a superfície, com sua alternância rítmica de colunas iluminadas e dos intervalos sombreados. O objetivo expresso da arquitetura era a limitação do espaço, porém o espaço já não era dissimulado, veja-se o peristilo. Mas não havia a intenção de criar espaços interiores artisticamente, sendo a *naos* como um pátio egípcio meramente coberto por praticidade, do qual aberturas ao exterior, as janelas, estavam tão ausentes quanto nos monumentos egípcios. O formato oblongo dos templos gregos favorecia o caminhar humano, assim como nos templos egípcios. Mesmo os pórticos com dupla fila de colunas, sendo limitados pela *naos*, eram de uma espacialidade limitada. A arte grega em geral, com sua espacialidade limitada, já dava ocasião a que se manifestasse o elemento subjetivo, a atividade da consciência identificada ao penetrar as sombras e luzes incertas do peristilo.

O Panteon romano (125 d.C.) apresenta um espaço totalmente cerrado de dimensões impressionantes (diâmetro interno de 43

metros) e expressou a volição artística da primeira época do império. O edifício com peristilo não foi seu modelo, mas sim templos a divindades orientais helenizadas. Em lugar da fatura cristalina, era uma perfeita rotunda. O pórtico de colunas que perfazia uma entrada era um elemento aditivo que não introduzia uma composição de massas pois não contradizia a imagem absolutamente simétrica na visão à distância, uma imagem do plano base como dizia Riegl (1992b).

No todo, o Panteon trocava o plano sereno dos egípcios pela curva inquieta. As intenções eram: variar até certo grau a profundidade dentro de limites estritos, em oposição frontal à arquitetura egípcia. Por outro lado, estabelecia uma submissão de todas as partes à concepção geral, no que fazia oposição à arquitetura grega, além de ter superfícies exteriores invertebradas como nos monumentos egípcios. O Panteon, que ganhava profundidade, e as pirâmides, que queriam reduzir-se ao plano, eram os extremos opostos da construção de planta central antiga, de que o edifício oblongo clássico com peristilo era o termo médio.

Se o Partenon solicitava a visão normal, o Panteon como indivíduo material cerrado, manifestava-se à visão à distância. Na superfície deste último não havia dois pontos que pudessem ser percebidos como a sugerir um plano, daí que fosse necessária uma visão global para perceber a unidade desejada de uma superfície que não permite a visão plana, para estabilizá-lo e ter-se a percepção das magnitudes semelhantes entre largura, altura e profundidade. A constante variação da superfície arrasta a visão para a profundidade. Tais eram as relações complexas, senão paradoxais, entre a visão e o tato. Mas Riegl (1992b) prosseguia com obras de planta central, como o próprio Panteon, que para serem vistas de longe requeriam a participação da consciência num grau bem maior a tudo que se vira antes.³

3 Novamente a concepção de Riegl (1992b) da percepção como entre empirismo e inatismo precisa de uma crítica com posições mais *up to date*.

[...] Com isso o exterior do Panteon acusava o empenho em isolar-se não somente em relação às dimensões do plano base, como nas construções egípcias e clássicas, senão também em relação à profundidade, o que implicava num claro reconhecimento do espaço cúbico. [...] Aí residia a novidade maior do Panteon, a existência de um espaço cerrado único em seu interior. No interior, para todo lado que se olhasse havia superfícies cuja profundidade variam continuamente, pelo que nunca chegam a delimitar-se sob nenhuma forma concreta, senão refluem continuamente para si mesmas. (Riegl, 1992b, p.46, tradução nossa)

Com o Panteon, dessa forma, surgia o conceito de espaço, sem que a literatura o tratasse como conceito, pois falar em conceito nos parece algo a ser lido com alguma cautela. No Panteon,

[...] tudo é calculado para despertar a consciência dos limites materiais do espaço, para situar na medida do possível a imagem sensível da unidade formal táctil em lugar do puro conceito, e o plano (altura e largura) em vez da profundidade. [...] Havia uma sensação táctil da unidade dentro das medidas das superfícies que o delimitavam. [...] Uma clareza autenticamente antiga e aquela unidade cerrada que não precisa de nenhuma reflexão e corresponde à forma material sólida e ininterrupta. [...]. A época imperial romana solucionou o problema do espaço no interior pelo procedimento de tratá-lo como se fosse uma matéria cúbica e encerrá-lo em medidas completamente iguais [$H = L = P$] e, portanto, claras. Realizou-se o que até então parecia impossível: individualizar-se o espaço livre. (Riegl, 1992b, p.46, tradução nossa)

No interior do Panteon, os nichos obscuros interrompiam a superfície clara. Era o protótipo da arte tardo-romana cujo objetivo característico, na terceira fase da Antiguidade, “[...] era interromper os planos tácteis mediante sombras profundas. [...], encerrar o espaço central individualizado de um modo mais efetivo em relação à profundidade e isolá-lo de uma maneira evidente frente ao plano

da superfície[...]” (Riegl, 1992b, p.47, tradução nossa). Superfície que, acrescentemos, no Panteon não era plana. Tratava-se de uma ficção da “reflexão subjetiva”, que Riegl (1992b) chamava às vezes de “plano base”, a divisão entre o que ressaí deste plano imaginário e o que fica além dele. Transformá-lo de um plano imaginário a um plano tátil não seria pedir demais da “reflexão subjetiva” que o autor recusava quase completamente para o olhar do homem antigo? A visão é plana e não reduz ou aproxima superfícies do plano pelo longo caminho do inato, da reflexão e da experiência, mas de modo imediato, como viria introduzir Giedion (1962) com o conceito de simbolismo.

O emprego de arcos e cúpulas na edificação monumental antiga tinha muitos precedentes na edificação civil utilitária. Os sistemas estruturais trilíticos dos egípcios e gregos, com pilares e vigas (arquitraves) dava ensejo à expressão sensível, direta e clara por serem assimiláveis ao plano. Já em arcos, abóbodas e cúpulas o jogo de forças se faz mais oculto e, como no caso da curva em busca da profundidade, só se poderia compreendê-lo pela via da reflexão e da experiência⁴ e de modo nenhum pela pura visão.

O templo de Minerva Médica em Roma (de fato um *Nymphaeum* do século IV) resolveu o desafio de representar indivíduos cerrados e distintos com clareza numa composição de múltiplas massas. Essa composição era, contudo, harmônica com a “vontade de forma arquitetônica” (Riegl, 1992b, p.48, tradução nossa) antiga, tanto quanto com a construção de espaços interiores. O efeito da composição de massas centralizada sobre o observador, de qualquer lado que viesse, iria de encontro a uma abside, mas a silhueta do todo ainda refletia um plano em relação ao qual mantinha-se a simetria das massas. As absides, salientes na parte baixa da construção, uma rotunda de 23 metros de diâmetro, desempenhavam a função de

4 Aqui mais uma vez estão os termos com que a visão adquiria sentido para Riegl (1992b), que o inato, a reflexão e a experiência completassem e ordenassem o que vinha em estado bruto da pura recepção. Enfim, era o que separava o caminho de Riegl até uma visão intencional e imediata, fenomenológica como se diz hoje.

fazer o observador mais consciente de que a construção se cerra também em profundidade, constituindo uma individualidade isolada do plano base também. Elas formam um fundo próprio decorado do qual ressalta a construção central dominante como materialidade cúbica.

O mesmo ocorria com os nichos do Panteon em seu interior. Aqui o espaço era concebido e articulado em superfície e de modo cromático (claro escuro provavelmente). Os nichos regulares eram tanto uma composição interna de massas, quanto estabeleciam um ritmo de escuros contra as superfícies claras da rotunda. Em Minerva Médica, havia o contraste luminoso extra dos nichos à semiobscuridade e as janelas do tambor. Trata-se da introdução da janela na arquitetura monumental, que até então seria um oco ótico-cromático intolerável na massa ou na superfície. O ritmado tornou possível que esta *sombra* pudesse ser integrada na unidade coesa do plano onde opera o ritmo. Outro ganho com as janelas foi o estabelecimento de relações diretas interior-exterior. O sistema decorativo das massas salientes e das janelas aparecia finalmente na visão à distância. Os vãos das absides no interior tiveram como consequência a ruptura da impressão cerrada do próprio espaço como substância material.

O próximo passo seria dado por um relativo predomínio das construções de igrejas centralizadas no Império do Oriente, enquanto o Ocidente mantinha-se fiel ao templo longitudinal, a basílica cristã. Os precursores foram os salões centrais das termas e a basílica civil de Maxêncio, construções monumentais que têm o salão central composto por três unidades cúbicas ou quase, uma reiteração que imprimia “[...] a tranquilizante sensação que produzem a proporcionalidade e a certeza [...]” (Riegl, 1992b, p.54, tradução nossa). Aqui, segundo Riegl (1992b), a unidade exigia algo mais, porém, da reflexão subjetiva do que a aparição imediata do Panteon. Eram meios simétricos que conduziam a percepção à unidade individual cerrada do espaço, uma repetição de volumes espaciais, inerente à simetria e à noção de plano, bem como a este é inerente a noção de materialidade, afinal deveria haver algo e não o nada. As paredes desses salões abriam-se em arcos cujo vão era o lado do cubo espacial base com colunas intermediárias a reprimir até

certo ponto a continuidade espacial para os lados. As paredes laterais visíveis através dos arcos divisórios, amplificavam a profundidade ao mesmo tempo que afirmavam o plano como um fundo decorativo para as naves centrais.

A basílica cristã por seu turno, coberta com forro e estrutura de madeira era como uma sala coberta de improviso, como provavelmente haviam sido as antigas basílicas de mercado. As arcadas ao longo da nave não permitiam ler a organização espacial como nos salões das termas, mas apenas um muro superior maciço interrompido por janelas; somente uma cobertura por abóbodas o permitiria. A longitude das naves e a sequência reiterativa das arcadas não devem fazer crer que houvesse interesse por perspectiva, o que supõe a concepção de um espaço infinito. Caso contrário afirmaríamos um anacronismo que apresentaria a volição artística da Antiguidade tardia como a vontade artística do Renascimento e da Modernidade. Os paleocristãos não queriam criar com a nave central da basílica um espaço interior cerrado e, portanto, nenhum setor espacial que convocasse a visão dentro de sua unidade, pelo contrário a visão era concentrada numa extremidade como soe ser em auditórios. Mas a altura e a largura da seção da nave central eram muito bem proporcionadas, emanavam uma agradável sensação rompida pela desmesurada profundidade.

Nesse tipo de construção, a conexão tátil dada pela mensuração da proporcionalidade se perde para um tratamento cromático, tanto o claro-escuro da iluminação quanto a decoração em mosaicos. Arcadas e janelas superiores na profundidade já não medem o espaço, mas tornavam-se ocorrências isoladas da espacialidade, parecendo ter-se pretendido fazer desaparecer toda conexão causal entre as partes. Tanto a arte clássica quanto a moderna exigem, ao contrário, uma coesão interna da composição. As causas da mudança de gosto no período tardo-romano seriam para o entendimento de Riegl (1992b), as mesmas atuantes na pintura e na escultura. Mas “ao observador moderno, mais uma vez, desagrada a desproporção entre as arcadas e o muro superior” (Riegl, 1992b, p.58, tradução nossa).

Talvez a mais aguda percepção de Riegl (1992b) tenha sido verificada na diferença entre o espaço infinito e não interrompido por superposições de objetos, característico da Modernidade, desde a Renascença, e as posições do espaço e da visão da Antiguidade desde os egípcios. Essas posições, no fundo, mostram coerência com o testemunho do pensamento filosófico antigo. Para o autor, era como se as civilizações antigas tivessem concebido artisticamente, como objetivo das artes figurativas, a representação da individualidade material cerrada dos corpos sobre o plano tátil da visão próxima, o que encerrava uma contradição entre a representação tridimensional dos corpos e o plano tátil, pelo que o espaço tinha que ser reprimido por aversão ao espaço infinito, ao nada enfim. Era o caso perfeito da arte egípcia, mas valia com modificações para os períodos seguintes até o tardo-romano. Note-se que o espaço, pelo qual os teóricos da arquitetura contemporâneos de Riegl (1992b) vinham se interessando havia não muito tempo, tornava-se um conceito diferencial na teoria do estilo, tanto o espaço representado pelas artes figurativas, quanto o espaço real da arquitetura.

4.4 Giedion: espaço e estilo se identificam pela raiz

No entanto, um outro autor, não um arquiteto praticante, mas um historiador de formação puro-visibilista, aluno de Heinrich Wölfflin, comprometido com o movimento moderno quando este já se estruturava em torno dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam) em 1927, Sigfried Giedion, que teve um percurso nada linear, foi um grande divulgador e teórico. Tendo se graduado engenheiro mecânico, posteriormente fez pós-graduação em História da Arte com Wölfflin.⁵ Em 1928, publicou seu primeiro sucesso, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*

5 Giedion obteve o título de doutor com a tese *Barroco tardio e classicismo romântico*, defendida em 1922, sob orientação de Wölfflin (Ceylanli, 2008, tradução nossa).

(Giedion, 1995). Alguns atribuem seu *status* de historiador oficial do movimento moderno a este primeiro sucesso e à sua atuação nos anos de 1930 ao apregoar a arquitetura moderna, ou estilo internacional, em termos de economia, racionalidade e funcionalidade, mas não em termos de estilo, num momento em que a arquitetura moderna estava na defensiva em várias frentes, o que Mário Pedrosa (1981a, p.269-270) chamou de “terrível dieta funcional”. Já na década de 1940, quando a maré da Segunda Guerra Mundial virava a favor dos aliados, Giedion mostrava-se crítico da civilização moderna, como é observado em *Mechanization Takes Command, a Contribution to Anonymous History* (Giedion, 2013), publicado em 1948.

Já tardiamente em relação a sua intervenção no movimento moderno, o historiador escreveu o clássico *Espaço, tempo e arquitetura* (Giedion, 2004), editado pela primeira vez em 1939, com a ambição de começar um ciclo como havia sido com os estilos do passado. Desta vez, a estética da arquitetura moderna, porém, vinha com a autonomia escultórica da forma exterior dos edifícios, possibilitada pelas novíssimas técnicas construtivas e com a flexibilidade inédita dos espaços interiores em aderir à funcionalidade e em monumentalizar-se por seus próprios meios.

Quando o curso da guerra já havia virado a favor dos aliados, Giedion (1944) fez-se porta-voz de um retorno da arquitetura moderna aos problemas de estética. Foi um defensor de primeira hora da necessidade de uma nova monumentalidade aliada à vida comunitária que esperava que viesse a predominar após a Segunda Guerra Mundial. A partir dessa mudança de orientação, o historiador se tornou um autor mais acadêmico ou teórico, que viria a escrever uma história especulativa das concepções espaciais, que punha o espaço como protagonista da hominização e de todas as expressões artísticas e civilizacionais, desde o Paleolítico até a Modernidade e sua arquitetura funcional.

Sua abordagem era um tanto tributária do puro-visibilismo de Riegl (1992b) naquilo que esse desenvolvia sobre as questões relativas ao estilo e à indústria artística tardo-romana e trazia a concepção espacial para o primeiro plano em todas as artes, como uma história

categorial da *Kunstwollen*. Tal como o daquele autor, o método de Giedion (1962, 1964) era genético, a saber, as primeiras manifestações no tempo já continham os germens dos desenvolvimentos posteriores, algo cujo corolário era a teleologia. Escrevendo estas duas dentre suas últimas obras durante a década de 1950 e tendo em vista os enormes avanços no estudo arqueológico e etnográfico da Pré-História, dos assim chamados povos primitivos e das civilizações arcaicas sobretudo do Egito e da Mesopotâmia, tecia considerações ainda na esfera de Riegl (1992b). Era construtivo onde este último fora destrutivo em relação às explicações mal fundadas do determinismo técnico-material.

Giedion dedicou um esforço monumental à questão inquietante e disputada das origens da arte e da arquitetura nos dois volumes intitulados *The Eternal Present* (1962, 1964). Esses longos e amplos estudos terminavam por estabelecer uma relação entre as artes figurativas e a arquitetura no interior de uma ideia maior, a concepção espacial, consistente com o fato arqueológico de que a arquitetura apareceu mais tarde que as artes figurativas.

Reconstituamos as passagens conceituais básicas que Giedion (1962, 1964) realizou. Primeiramente a arte pré-histórica, ao contrário de como fora com Worringer (1997), era incluída na arte e não mais como mera decorrência de um impulso imitativo mecânico. O próprio impulso que guiava as mãos dos homens do período Aurignácio-Perigordiano,⁶ a época do Paleolítico de que procediam as mais remotas produções artísticas da Pré-História europeia, era reconhecidamente impossível de precisar conceitualmente a despeito das várias teorias de origem:

6 Período Aurignácio-Perigordiano é uma denominação equívoca e disputada, principalmente a parte do perigordiano que já não tem a mesma frequência em publicações. Podemos entender, contudo, que se trata do período em que o homem anatomicamente moderno deixou a África pelo Oriente Médio, desde lá espalhou-se pelo mundo e, rapidamente, para a Europa onde formou a cultura do Baixo Paleolítico de que trata Giedion (1962, 1964). O fim dessa cultura teria se dado por volta de 15 mil anos atrás com o fim da última glaciação, após o que as condições modificadas teriam visto surgir a agricultura e o tribalismo.

Arte como ritual ou mágica; arte nascida da angústia cósmica; arte como súbita invenção com raízes na necessidade de ornamentação; arte originada na querença humana pelo jogo; arte pela arte: todas essas teorias e, quiçá, ainda outras, tem algo de verdadeiro. O chamado à arte não pode ser circunscrito a um único impulso. A natureza dos impulsos muda conforme os mutáveis conceitos que o homem faz do mundo. A arte é uma experiência fundamental.⁷ Ela nasce da inata paixão humana por dotar sua vida interior de meios de expressão. (Giedion, 1962, p.23, tradução nossa)

Esta explanação em que confluem os impulsos que conduziriam o homem à arte, tanto flertava com a *Kunstwollen* quanto com a *Einfühlung*, sem necessidade ou possibilidade de precisão, sem que houvesse garantia de um conceito unitário, a não ser sua própria concepção espacial. Giedion (1962) atribuía a possibilidade de reavaliar a arte pré-histórica à própria arte moderna, aos empréstimos que tinha tomado àquela, periodicamente em ondas de primitivismo, e com uma presença renovada do símbolo, conceito esse de imagem imitativa enquanto uma percepção ativa e imediata, aliás seu ponto de vista teórico mais importante:

[...] Há sinais de que se aproxima uma nova era de simbolismo, e de que a prolongada fase de ‘realismo’ está dando lugar a uma nova concepção de realidade, uma realidade de múltiplas dimensões e renovadas significações. A presente revivescência de interesse no símbolo nos conduz às suas origens na Pré-História. É lá que todo o processo de simbolização pode melhor ser estudado [...]. (Giedion, 1962, p.79, tradução nossa)

Com efeito, Giedion considerava a simbolização como a chave para toda a arte paleolítica:

7 Esta proposição de Giedion, nas obras referidas, demarca uma nova atitude para com a arte que é deixar de exigir-lhe que seja ela apenas numa cadeia regressiva em cujo fundo estariam outras necessidades ou impulsos, necessários até onde importe sustentar a cadeia regressiva em sua hierarquia.

[...] dos grandiosos gravados e pinturas nas cavernas do sul da França e da Espanha, aos pequenos artefatos feitos de chifre de rena. Em todos os aspectos a realidade paleolítica fora traduzida em simbolismo, a despeito da opinião de historiadores de tempos anteriores, como Riegl [e Worringer, acrescentemos], de que aquela arte era realista ou mera serva das aparências naturais. Essa transmutação simbólica persistiria em toda a arte paleolítica até o período neolítico, quando reinou suprema a abstração [...]. (Giedion, 1962, p.79, tradução nossa)

4.4.1 O “estilo geométrico”

Giedion (1962) examinava detida e longamente os símbolos recorrentes na arte paleolítica, cujos significados são impossíveis de identificar com precisão, mas que revolviam prioritariamente, segundo o autor, em torno de um ardente desejo de fertilidade. Os mais antigos sendo mãos gravadas na rocha com pigmento em negativo ou os “padrões” realizados com os dedos sobre a argila, isto é, desejo de expressão do modo mais básico. Vêm então as formas circulares gravadas na rocha, as bolas de pedra associadas a monumentos funerários, e os pontilhados circulares como padrões pictóricos. Os símbolos da fertilidade, as vaginas e os falos gravados na rocha, compreendiam as figuras femininas de argila, as supostas deusas da fertilidade. Os símbolos abstratos com linhas e padrões quase retilineares eram, com frequência, mais antigos que os bisões pintados sobre eles. E finalmente as figuras de animais sagrados que cobriram vários períodos artísticos, entrelaçando-se com símbolos lineares abstratos ou então compondo figuras híbridas, meio animais, meio homens.

Repare-se que a abordagem por símbolos forma um quadro mais complexo do que a dedução efetuada por Riegl (1992a), em *The Geometric Style*,⁸ sobre a prioridade do modo plástico, com a

⁸ *The Geometric Style* é o título do primeiro capítulo da obra *Problems of Style*, de Alois Riegl (1992a), conforme referência ao final.

modelagem, e depois a invenção e ulterior desenvolvimento da linha de contorno, que passaria à abstração completa no estilo geométrico.⁹ A linha de contorno permanecia, no entanto, o elemento plástico mais importante da arte primeva:

O vasto complexo da arte pré-histórica, assim acreditamos, deve ser tratado com sua própria natureza. Há um denominador comum desde o período mais temporão, o Aurignácio-Perigordiano, até o fim dos períodos Salutriano ao Magdalenense e até mesmo nas primeiras civilizações. Esta ideia compreensiva consiste na linha de contorno do objeto. A determinação do contorno concentra todas as ânsias de haver-se com o contorno formal e psíquico da figura de um animal ou de um humano. (Giedion, 1962, p.20, tradução nossa)

O homem pré-histórico viveria uma busca contínua pela maestria da linha de contorno. A pintura policromada, que emergiu no Magdalenense tardio, era meio para conferir um certo modelado às superfícies e dar maior poder ao contorno.

O autor empreendia um reexame do suposto naturalismo do Paleolítico. Naturalismo que, para ele, era forma aparente, perspectiva ou escorço, por oposição à forma real. Giedion (1962) chamava a atenção para os símbolos abstratos, impossíveis de identificar a qualquer coisa ou forma natural, que cobrem as paredes de cavernas lado a lado, por sob ou por sobre os bisões e renas, quando não meras marcas de mãos e pés em negativo em argila ou traçados de padrões lineares que se superpõe ao contorno de animais. E mais ainda, mesmo que possamos reconhecer tratar-se de um touro ou um gamo, a linha de contorno é expressivamente flexionada para perfazer as conexões entre os membros bem como passa por simplificações para expressão e movimento; ou ainda apresentar-se incompleta em superposição com outros grafismos não imitativos. Mesmo

⁹ É aqui que os modos alternantes na história da arte de Wölfflin (2015), o pictórico e o linear, mostram o quanto são tributários aos dois modos de Riegl (1992a), o plástico/modelado e o linear.

as figuras mais *realistas* recorrem a expedientes que contrariam a forma aparente, como apresentar o animal de perfil e ambos os chifres frontalmente ou os dois olhos na mesma face de perfil. A linha de contorno é abstrata e não imitativa, ela passa por modulações de direção, tempo e intensidade. A arte pré-histórica foi uma rara ocasião em que o desenho de linha adquiriu monumentalidade.

Giedion (1962) identificava meios de expressão da arte primeva totalmente distintos dos “conceitos fundamentais” que confiantemente vemos na história da arte desde o advento do puro-visibilismo (Wölfflin, 2015). São eles a *transparência* (superposição e transparência de corpos), *simultaneidade* e *movimento*, bem como o modo próprio de composição que lhes corresponde, com ausência de delimitação e de direcionalidade predominante. A escuridão, as posições de difícil acesso e os recônditos onde dormitam, tornam essas pinturas difíceis de ver. Não se tratava de decoração de espaços, pois estes estavam em situações de visão muito difíceis e perigosas, só compreensíveis como lugares do oficiante da magia. Em Altamira, por exemplo, é preciso deitar-se no chão da caverna para ver as figurações e símbolos. São símbolos de magia e não momentos de ócio ou contemplação. Magia que era meio de afetar, muito anterior à causalidade como veio a se impor, é verdade, mas assim mesmo meio de vida:

[...] A razão pela qual os símbolos apareceram tão cedo, antes ainda que a arte, deve-se aos caminhos próprios da mente humana. Os símbolos foram a arma humana mais eficaz para sobreviver num mundo hostil. Em nenhum outro campo a imaginação do homem pré-histórico foi mais fértil que na criação de formas simbólicas. Algumas guardarão seus segredos para sempre, outras tem sentido múltiplo. Para a maioria delas, no entanto, o significado gira em torno de um ardente desejo de fertilidade e procriação. (Giedion, 1962, p.4, tradução nossa)

Note-se que com a noção de símbolo e sua imediatez, Giedion (1962) superava a complicada teoria do conhecimento de Riegl

(1992b) em suas relações causais entre o inato, a reflexão subjetiva e a experiência. O mundo do homem pré-histórico podia, assim, ser um todo, o homem não era uma criatura à parte do animal, e essa é uma noção que o autor vai desenvolver na concepção de espaço própria do Paleolítico. O homem admirava e invejava o animal, um ser superior e mais belo que ele. O ardente desejo de fertilidade se expressava no animal. “[...] Os símbolos da arte primitiva radicam nas exigências primárias da existência humana, na ideia da continuidade da vida após a morte [...]” (Giedion, 1962, p.88, tradução nossa). Em eras primevas, a magia, o mito e a religião proviam uma armadura espiritual contra um ambiente hostil. Hoje, na “desvalorização do símbolo”, o autor via o “homem moderno destituído e nu” (Giedion, 1962).

A semelhança com o conceito de Worringer (1997) de uma necessidade sentida pelo homem pré-histórico por algo de absoluto a redimir a angústia diante do caos e a arbitrariedade das percepções que está na origem do afã de abstração é superficial. De fato, correspondem a matrizes conceituais diferentes, diferenças essas que permearam a escola formalista. Giedion (1962) tinha em vista a arte como constituição de “formas simbólicas”, uma tradição da pesquisa erudita do simbolismo, cujos autores ele apresentava e discutia. São eles, para efeito de mero mapeamento bibliográfico, Gian Batista Vico (1668-1744), Gottlob Heyne (1729-1812), Friedrich Creuzer (1771-1858), Johann Jakob Bachofen (1815-1887) e sua obra *O matriarcado* e, mais recentemente, Ernst Cassirer (1874-1945). Em torno da noção de símbolo, Giedion (1962) estruturava um ponto de vista crítico da sociedade moderna e do estado da arquitetura:

O cidadão médio, governante ou governado, tornou-se indiferente à torrente de falsificações, ao *ersatz* em arte e arquitetura, à falsificação da expressão – tenho chamado esse processo de aviltamento do símbolo [...] e também aos inteiros mananciais de mal-estar na sociedade moderna, que conheciam diversas matrizes conceituais e diversos momentos histórico. [...] O homem contemporâneo deve suportar uma carga enorme e crescente de conhecimento intelectual,

enquanto seu mundo emocional vem sendo atrofiado continuamente. O seu aparelho emocional encolheu a um mero apêndice, francamente incapaz de absorver e humanizar o conhecimento acumulado. (Giedion, 1962, p.80, tradução nossa)

É na simbolização, como meio expressivo da arte pré-histórica e impulso fundamental do espírito humano, que o autor via processos de abstração, isto é, aqueles mesmos processos com os quais o estilo geométrico teria substituído a arte paleolítica:

Assim como o símbolo, a abstração veio a existir com o início da arte. Ela simplesmente existiu, sem nome. Ela simplesmente estava lá. Finalmente, ao fim da pré-história, ela tornou-se suprema, petrificada. Então, no início da história, a abstração associou-se a outros propósitos muito diversos da magia: a representação pictográfica da linguagem. (Giedion, 1962, p.12, tradução nossa)

A abstração, que não era imitativa, mas que compunha generalidades com materiais geométricos, era inseparável da criação de símbolos, sendo muito difícil separar uma da outra. Naqueles longos períodos enraizados nas profundezas do tempo, a abstração significava a depuração dos elementos essenciais a partir de uma intangível multiplicidade de formas.

4.5 Símbolo e percepção imediata¹⁰

O papel do símbolo para Giedion (1962) é de constituição de um espaço humano para o homem, no que ele segue os passos de Cassirer, que ia buscar na biologia a confirmação do papel estruturante do símbolo. O mundo humano é distinto do mundo de qualquer outro

10 Com percepção imediata, Giedion (1962) dava a seus conceitos um viés mais fenomenológico do que a tríade de Riegl (1992b), o inato, a reflexão subjetiva e a experiência, num trabalho de síntese *a posteriori*.

animal. O símbolo é um modo de equilíbrio entre o sistema receptor de estímulos e o sistema efetuator, pelo qual reage, atua, cria. O símbolo é tão variado quanto a natureza da atividade humana. A Pré-História foi a era do poder maior dos símbolos, a magia.

O simbolismo mágico foi desenvolvido no Paleolítico, na idade da pedra, quando o homem por força das circunstâncias vivia no mais íntimo contato com a natureza; quando ele se sentiu rodeado por forças visíveis e invisíveis que pareciam ameaçá-lo; quando ele não podia distinguir entre condições subjetivas e objetivas; quando a figura de um ser, quer humano quer animal, emanava tanta magia a ponto de que imagem e realidade estivessem fundidas. Esse era o período do caçador. (Giedion, 1962, p.84-85, tradução nossa)

Se o símbolo tem o poder de instalar um mundo humano, cabe-lhe um modo de percepção direto e isento de mediações. Giedion citava Creuzer:

[...] o símbolo tem muito a dizer e, quem sabe, expressasse o divino (mas o que ele tem a dizer, deve fazê-lo decididamente, sem circunlôquio ou confusão) [...]. Num átimo, a noção salta do símbolo e adere aos sentidos. É como um raio que vem direto das profundezas do ser e do pensar, penetra nossos olhos, como que permeia toda a nossa natureza: percepção imediata. (Creuzer, n/p. apud Giedion, 1962, p.86-87, tradução nossa)

4.6 Concepção do espaço como forma simbólica (o espaço é o eterno presente)

Desde o mais remoto começo, toda expressão artística tem sido moldada pela concepção de espaço. Tanto quanto Riegl (1992a) trouxe o espaço para o centro das artes visuais, Giedion (1962) situava a arte na atitude para com o espaço transposta à esfera da emoção e do vital. O espaço é intangível, é necessária uma ação

para que ele se torne visível. Para ser percebido, deve ser limitado, circunscrito. E isso é criar forma que suscita uma resposta emocional imediata, o que ultrapassa os confins do pensamento lógico e só é percebido por meio do símbolo. E cada homem refaz para si o percurso pelo qual a história vê nascer o símbolo. É esse o eterno começo, a concepção de que o símbolo é a percepção ativa.¹¹ Giedion (1962) recorria à psicologia genética de Jean Piaget, que descreve o desenvolvimento autônomo da criança e a emergência dos modos *a priori* da intuição, o espaço e o tempo. Estas pesquisas indicavam que a compreensão do espaço precede a do tempo. O tempo forma-se indiretamente pela percepção de movimento e da diferente velocidade dos corpos. Duração e sequência temporal desenvolvem-se gradualmente.

Giedion (1962) apontava a similaridade com os padrões encontrados por Lévy-Bruhl ao estudar a linguagem em povos primitivos. Em seu *La mentalité primitive*, ele afirmava:

A concepção de tempo, num senso qualitativo particularmente, permanece vaga. Quase todo o discurso primitivo é tão pobre em expressões de relação de tempo quanto rico em expressões de relação espacial. [...] Frequentemente um evento futuro, especialmente se tiver algo a ver com emoções, é descrito no tempo presente. Antes, depois e ao mesmo tempo são difíceis de distinguir; hoje, amanhã e ontem estão igualmente imiscuídos. Tudo é um eterno presente.¹² (Lévy-Bruhl, 1922 apud Giedion, 1962, p.515, tradução nossa)

É quase com uma vertigem de assombro que vemos o autor situar uma possível origem da arquitetura:

11 A percepção ativa de Worringer (1997), ou a *Einfühlung*, era ativa apenas em duas modalidades, o prazer e a dor, empatia positiva e empatia negativa, daí a necessidade de um terceiro modo de estesia que era a abstração.

12 O espaço é o eterno presente aqui, o espaço é o substrato próprio da simbolização.

As atitudes para com o espaço mudam continuamente, às vezes muito lentamente, outras, drasticamente. Mas houve bem poucas concepções de espaço ao longo de toda a história. Cada uma cobriu longos períodos. Em cada época, no entanto, muitas variações e transições ocorreram; pois a atitude humana para com o espaço, sempre em estado de suspensão, pode matizar-se infinitamente dentro de um mesmo conceito predominante. Uma concepção está sempre presente em toda a existência da arte. A pré-história é, por assim dizer, uma era pré-arquitetônica do desenvolvimento humano. A concepção de espaço em vigência nos imensamente longos períodos da arte primeva passou por uma profunda transformação à soleira das primeiras grandes civilizações, com o surgimento da arquitetura e o gradual predomínio dela sobre a pintura e a escultura. (Giedion, 1962, p.516, tradução nossa)

4.7 A concepção de espaço da Pré-História

A visão aceita por Worringer (1997, p.44, tradução nossa) “[...] de que o impulso artístico primeiro nada tem a ver com a reprodução da natureza [...]”, de que à arte pré-histórica faltasse qualquer senso de ordem ou composição que perfizesse um estilo, a despeito da habilidade imitativa na execução dos bisões e renas, contrariava estudiosos citados por Giedion (1962) como Moritz Hoernes (1815-1868).¹³ O que chocava na opinião dos estudiosos era a aparente arbitrariedade de direção na grande aglomeração de animais em Altamira, por exemplo.

Giedion (1962) recorreu a pesquisas mais recentes para sustentar a artisticidade das pinturas das cavernas. Tais pesquisas aplicaram métodos estatísticos da etnologia. Nesse contexto, destaca-se a investigação do historiador da arte germano-americano Max Raphael (1889-1952), *Prehistoric Cave Paintings*, publicada

13 Autor de extensa pesquisa, o arqueólogo austríaco estudou todos os sítios pré-históricos europeus conhecidos até 1898.

em 1945, um estudo que analisava as proporções entre os animais representados, comparando as partes côncavas e convexas das linhas de contorno, independentemente do tamanho real dos animais. Raphael (apud Giedion, 1962) encontrou absoluta recorrência de algumas poucas relações ($1:1 / 1:2 / 2:3 / 2:5 / 3:5 / 3:4 / 3:7 / 4:7$). Argumentava que $2:3 / 2:5$ e $3:5$ formavam a seção áurea. Ele ainda relacionava as proporções da mão humana, esse símbolo da arte paleolítica, às suas prováveis associações mágicas. Este historiador da arte austro-americano, de fato, desvencilhava-se do pressuposto de um eixo que equilibrasse o lado esquerdo e o direito, inexistente. Esse eixo vertical pressuposto era um produto de desenvolvimentos artísticos posteriores e tornou-se tão básico que nunca havia sido questionado.

Os autores consultados por Giedion (1962) apontavam complexos fatores que influíam nas composições, desde as relações simbólicas recorrentes entre certos animais, a sempre caprichosa disposição de cavidades e as superfícies sem qualquer predomínio de direção e abundantes em acidentes geológicos a oferecer superfícies e texturas variadas, ao espaço acústico como anterior à espacialidade visual das cavernas, até a luz trêmula das tochas, tão diferente da luz elétrica com que nos acostumamos a vê-las.

Sobretudo é do maior interesse a falta de delimitação ou de enquadramento na arte paleolítica:

A concepção pictórica primeva não era racional para nosso modo de pensar. O homem primevo, não obstante, era capaz de dominar a sintaxe da arte pictórica (Hoernes e Menghin, 1925, p.127). Ele simplesmente teve um approach à arte diferente daquele a que nos acostumamos desde que aceitamos a dominância da vertical e da horizontal, as quais, com seu corolário natural que é o ângulo reto, tornaram-se tão enraizadas em nossa consciência que parecem ser a condição absoluta de ordem. (Giedion, 1962, p.519, tradução nossa)

Para além de Semper (2004) e de Schmarsow (1994) é que Giedion (1962), revendo as noções tão arraigadas na história da

visualidade do espaço, tais como vertical, horizontal e ortogonalidade, pensadas como que impressas em nossas mentes a ponto de não serem questionadas jamais, chegava à concepção de espaço da pré-história. O modo de composição por simultaneidade, transparência e ausência de uma direção predominante estava relacionado a uma percepção do tempo distinta da nossa. Na infância de nossas vidas individuais, formamos para nós espaço e tempo como a humanidade fizera na aurora dos tempos, um “eterno presente” (Giedion, 1962).

Não há qualquer evidência de que o homem do paleolítico tenha habitado as grutas profundas, mas sim beirais da rocha em encostas. Por mais variadas e fantásticas que sejam as formas nas cavernas elas não se tornaram arquitetura pelas ações daqueles homens. Elas têm um interior de escuridão que a luz nunca revela e tampouco tem uma relação com o exterior. Nelas não há espaço visual, elas estão dispostas para desorientar e perder. Elas têm, no entanto, espaço sonoro. Giedion (1962) apelava para estudos sobre as culturas esquimós para conceituar esse espaço:

Carpenter insiste que os esquimós Aivilik não descrevem o espaço prioritariamente em termos visuais. Eles não consideram o espaço como algo estático e, por conseguinte, mensurável; daí que eles não dispõem de qualquer unidade de medida espacial, bem como não têm divisões uniformes de tempo. Em nossa sociedade para que algo seja real, deve ser visível e preferencialmente constante. Confiamos no olho e não no ouvido. Eles, por seu turno, definem o espaço mais pelo som que pela visão [...]. O caráter essencial do som não é sua localização mas que preencha o espaço [...]. O espaço audível não tem foco, é uma esfera sem limites fixos [...]. É bem possível que a intangibilidade predominante na arte paleolítica fosse produto de sua relação com o espaço audível. As figuras nas cavernas aparecem e desaparecem de um momento para o outro. Seu aspecto é dinâmico, como sons elas vem e vão. (Giedion, 1962, p.528, tradução nossa)

4.8 O predomínio da vertical e a origem da arquitetura

A estrutura simbólica do espaço paleolítico, com absoluta liberdade de direções, forma um todo com a natureza. Os artefatos estão colados à rocha, às fissuras e ondulações; utensílios, até onde se pode distingui-los, e estatuetas não configuram um mundo à parte, são, antes, portadores da magia oficiada nas grutas. Quando a moradia deixa os beirais da rocha e vai para céu aberto criar seu teto, seu dentro e seu fora, aquela unidade originária já se partiu.

Os megalitos são testemunhas do aparecimento da verticalidade. A implantação desses primeiros monumentos testemunha o abandono de um tateio sobre a superfície da rocha, o movimento fluido dos rebanhos e a constituição de um olhar do alto de um corpo vertical que fita um horizonte e a superfície mais ou menos acidentada da terra. O que nos elementos formais puros do belo de Semper (2004) representava uma épica da hominização, e em Schmarsow (1994) encontrava um predomínio subjetivo, ressurgia aqui numa esfera de constituição do espaço, do tempo e da corporeidade subjetiva, mas já numa chave pré-pessoal. E Giedion (1964) prosseguia, afirmando que toda arquitetura ou construção pressupõe a “revolução visual da pré-história”, com o predomínio da visualidade, com o surgimento de uma outra concepção espacial com predomínio da vertical, da sua contraparte horizontal e o sentido de ortogonalidade. Aborígenes australianos e esquimós, afirmava, seriam provavelmente os únicos povos a terem chegado aos tempos atuais ainda conservando a noção de espaço paleolítica.

O “estilo geométrico” examinado por Riegl (1992a) teria, assim, surgido com a verticalidade, com a noção de uma direção privilegiada, um eixo, em relação ao qual passou a haver simetria. A vertical é movimento, a horizontal, estabilidade. O deslocamento ou a recorrência da vertical ao longo da horizontal cria a série e, portanto, o ritmo. As séries de renas em Lascaux ou em artefatos de osso do Magdalenense têm, por oposição, sentido reiterativo somente. O deslocamento em torno da vertical, como na cerâmica,

tem efeito similar. As leis matemáticas da simetria e ritmo, enunciadas por Riegl (1992a), só podem ser apreendidas com o predomínio da vertical.

A tendência geral à abstração verificada em todas as culturas do Neolítico e que perseverou nas civilizações arcaicas, foi assimilada pelo autor à nova concepção do espaço. A mesma abstração que tendeu a reduzir o caráter imitativo e a privilegiar a criação de símbolos e padrões planos regularizados estava na base da criação da escrita, algo de que os hieróglifos dão testemunho. Giedion (1964) enumerava conquistas das civilizações para melhor caracterizar a “revolução visual da pré-história”: a própria matemática, que nos veio pela mão dos gregos, mas cuja origem está nas civilizações arcaicas, veio a existir com o predomínio da vertical e todas as práticas tornadas possíveis. Não esquecendo que essas demarcações, que nos são tão familiares a ponto de que não as questionemos jamais, são muito posteriores e não tinham qualquer sentido no contexto do pensamento mito-poético no qual emergiu a vertical.

Note-se que a origem da arquitetura encontra na estética do espaço como forma simbólica um sentido totalmente diverso daquele que lhe confere o materialismo como capacidade ou habilidade técnica. A história da arquitetura adquire um significado diferente de história do conflito da capacidade com o conservadorismo dos costumes a resolver-se no período moderno com a arquitetura utilitária. Os valores expressivos da arquitetura moderna poderiam ser mais amplos e variados que a grandeza técnico-industrial.

4.9 Os começos da arquitetura

O homem pré-histórico não representava o seu entorno imediato. Mas dentre os símbolos mágicos nas paredes das cavernas, alguns são abstratos, estruturas de linhas cujo significado, ainda que impossível de precisar, têm sido interpretados como possível representação de construções; são chamados de “tectiformes”, semelhantes a construções. Conjectura-se sobre se representavam abrigos,

armadilhas para animais ou, ainda, para Giedion (1964), mais provável seria representarem sepulturas de homens e animais do que derivaria seu sentido mágico. Algumas culturas remanescentes permitem comparação. Os esquimós por exemplo, que, conjectura-se, teriam vínculos com o povo que habitou o sul da Europa entre 40 mil e 10 mil anos atrás, constroem abrigos precários com ossos de baleia e peles de animais. Os índios Nootka do noroeste de Canadá constroem abrigos de madeira com coberturas de uma água sob beirais da rocha, onde guardam estatuetas de madeira correspondentes a seus caçadores mortos, isto é, com finalidades mágicas.

Além de montes de escombros sob beirais de rocha, há numerosos achados, como perto de Hamburgo, de 12 mil anos atrás, isto é, do Magdalenense, de pedras dispostas ao redor de uma cavidade no solo. Supõe-se que as pedras fixassem pelo próprio peso a cobertura de peles ou vegetais tendidos. Outras vezes, as pedras estão dispostas para estabilizar o solo e talvez proteger contra a penetração de águas pluviais. Enfim, até a época em que o historiador escrevia, havia pouca evidência que desse suporte à reconstituição das supostas construções paleolíticas.

Giedion (1964) conjecturava que a casa começara, assim como em Semper (2004), como um espaço abrigado ao redor do fogo, com planta circular provavelmente. Se foi assim mesmo ou não, sabe-se que durante o Neolítico até o início das civilizações arcaicas a planta circular predominou. No Egito, na Mesopotâmia, em ilhas do Mediterrâneo encontram-se casas de terra, inclusive abobadadas, com planta circular até o quarto milênio a.C., quando a planta retangular e as paredes retas finalmente predominaram. As casas de planta retangular e dois pisos organizados ao redor de um pátio central com o uso de tijolos cozidos, predominaram na Mesopotâmia desde 2 mil a.C. e são um *design* não superado no Oriente Médio até os dias de hoje.

As exceções a isso são a antiquíssima cidade de Jericó, com casas e fortificações retangulares em meados do sétimo milênio a.C., ou a civilização de Çatal Hüyük, descoberta no início dos anos 1960 na Turquia, próximo a Ancara, com casas retangulares com uma

espécie de mezaninos e acesso exclusivo pela cobertura, datando da mesma época que as construções em Jericó, aproximadamente. Tanto uma como a outra exceções são anteriores à invenção da olaria. Em Hassuna, no norte da Mesopotâmia, em diferentes níveis, foi encontrada toda uma evolução, da tenda do caçador, à casa de paredes inclinadas que não se distinguiam da cobertura, até as casas retangulares na primeira metade do quinto milênio a.C.

Giedion (1964) punha-se a estudar a evolução dos templos na Mesopotâmia para localizar o surgimento da arquitetura monumental, a qual denotaria que a construção havia adquirido algum valor espiritual, enfim, ligando-se a algum processo de simbolização. Note-se que, numa cultura não moderna, a separação entre mágico, devoto e utilitário não está instalada, ou seja, um artefato simbólico serve a um propósito tanto quanto um mero instrumento. A concepção estética de Giedion (1964) militava contra a instalação dessa divisão e a dissolução do símbolo na sociedade moderna.

Localidades como Al'Abaid e Tepe Gawra, no norte da Mesopotâmia, permitiram o estudo desde os tempos mais remotos, o quinto milênio a.C., quando os templos, muito toscos, pouco diferiam das casas de que derivaram, não se destacavam do casario nos ajuntamentos e, além disso, eram abertos. Em diferentes estratos proto-históricos, encontram-se somente altares e mesas de ofertório, nenhuma estátua de divindade antropomórfica. A divindade estava muito próxima do fiel. No entanto, haveria um processo de progressivo distanciamento, com templos sendo demolidos e usados em aterros de plataformas cada vez mais elevadas a cada novo templo.

Nas escavações dessas plataformas, as fundações dos sucessivos templos são encontradas. Tepe Gawra estrato XIII, do início do quarto milênio a.C.,¹⁴ mostra o mais antigo exemplar conhecido

14 Estas datações e achados são dos anos de 1950, sujeitas, portanto, a muitas alterações desde então. Há atualmente, na internet, uma abundância de reconstituições do conjunto monumental que claramente ultrapassam o interesse de Giedion (1964) no pequeno templo norte em Tepe Gawra como predecessor conhecido de toda a arquitetura monumental que se seguiu. Reconstituições arquitetônicas mostram o agrupamento dos três templos ao redor do pátio

de arquitetura monumental, cujo estudo pelo autor veio a ser uma autêntica revelação de desenvolvimentos alternativos, ao que Riegl (1992b) descrevera.¹⁵ Trata-se de um agrupamento de três templos ao redor de um pátio, diferenciados do casario, de que restaram também alguns traços, mas não destacados ou protegidos por plataformas ou muralhas, como se tornaria a regra em templos a partir do terceiro milênio a.C. Esse pátio era um espaço aberto em forma de “u” nivelado e pavimentado.

Era no pequeno templo norte, de 8,5 x 12,25 metros, contudo, que Giedion (1964) concentrava a atenção (note-se que, alertava o historiador, no período dinástico houve em Uruk um recinto religioso, de El Eanna, de 120 mil metros quadrados). Esse templo, de que não se conheciam a elevação e a cobertura, tinha as paredes articuladas em pilastras rítmicas em delicado aparelho de tijolos de adobe, o que resulta em painéis intermediários muito delgados. Havia, assim, uma correspondência entre a superfície interna e externa das paredes, sendo que a alternância entre pilastras e painéis era transposta à passagem entre a cela e os nichos laterais, o que tornava a passagem do exterior ao interior contínua e modulada por contração e distensão; os nichos preparavam a chegada à cela. As delicadas pilastras duplas com arestas intermediárias representavam notável avanço em relação aos toscos contrafortes das casas e templos mais antigos. As paredes internas paralelas às externas e ligadas a elas por contrafortes perfazem um conjunto que bem poderia ter suportado os empuxos horizontais de uma abóbada de berço por sobre a cela, ainda que outros documentos tenham levado a reconstituições com cobertura plana.

Giedion (1964) observava que a modinatura da alvenaria de adobe em nada remetia à imitação de uma construção mais antiga em madeira, ou ainda, acrescentemos, que fosse uma transposição

pavimentado como espaço urbano monumental, obra de algum Bernini da Proto-História.

15 Trata-se das caracterizações das arquiteturas da antiguidade ocidental, dos egípcios aos tardo-romanos, dadas por Riegl (1992b).

da modinatura de um sistema trilítico para a alvenaria portante, e avançava a interpretação dessa primeira arquitetura monumental como ligada à visualidade da abstração geométrica que dominou o Neolítico e o período Proto-Histórico, isto é, um modo distinto da representação imitativa de coisas visíveis. Do que se conclui também, uma identidade profunda entre ornamentação e estrutura de pilastras de adobe; esse aparecimento simultâneo de estrutura e de ornamento na Modernidade parecia simplesmente lamentável ou carente de sentido. O autor relacionava a arquitetura desse templo à cerâmica de notável qualidade desenvolvida nesse período, na qual se aprendeu, pelo tato mesmo, a estabelecer uma correspondência entre o espaço interior e a volumetria externa. Abstração e *Raumbild* (formação do espaço) estavam postas em causa, aqui, juntas.

A analogia entre a cerâmica e a arquitetura era ainda mais concreta, sendo que um vaso daquela cultura e um incensório encontrado no próprio templo sugerem, pelas faixas verticais, pintadas naquele e abertas neste, a representação da elevação do templo, do que resultaria que as formas triangulares nesses objetos corresponderiam às janelas do templo. Se o espaço é revelado pela luz, então haveria aqui, como mais tarde na arquitetura do império romano, espaço interno. A relação com a cerâmica é reforçada por um afresco encontrado num templo do fim do quarto milênio a.C. em Al'Uqair, o denominado "templo pintado", que mostra uma arquitetura policromada em motivos não estranhos à cerâmica.

A evolução do templo no período dinástico, posterior a 3 mil a.C., evidenciava uma separação crescente entre a divindade e o fiel. As plataformas se agigantavam na tipologia do *zigurate*, as celas onde estavam as imagens de deuses antropomorfos tornavam-se escuras, fechadas e acessadas por sequências de corredores e câmaras sem continuidade visual. Houve uma completa reversão de tendências expressivas para uma arquitetura de volumes cerrados no espaço. Essa nova tendência, Giedion (1964), como Riegl (1992b) antes dele, via vigorosamente desenvolvida na arquitetura egípcia, um império menos guerreiro e artisticamente mais realizado.

O aparecimento da arquitetura monumental estava ligado à abstração, a uma relação com a divindade que é direta e prescinde de imagens de deuses antropomorfos, onde o espaço interior de um templo seja mais capaz da elevação de sentimentos que qualquer imagem imitativa. A reversão da arquitetura acompanhava a da religião com a ascensão das dinastias e seus reis divinos, encarnados, mas distantes, e uma correspondente cristalização da hierarquia social. Uma circunstância particular política da Mesopotâmia havia levado no fim da Pré-História a um desenvolvimento arquitetônico diverso do que havia de politicamente comum entre os demais impérios mediterrâneos. Mas, tanto quanto a arte, o aparecimento da arquitetura estava ligado ao poder do símbolo.

4.10 O espaço arquitetônico

Para que se compreenda o ponto de vista de Giedion (1964) sobre o espaço arquitetônico como estrutura perceptiva, recorramos a suas próprias palavras:

É a luz o que produz a sensação de espaço. O espaço é aniquilado pela escuridão. A luz e o espaço são inseparáveis.

Se a luz é suprimida o conteúdo emocional do espaço desaparece, fazendo-se impossível de perceber. No escuro não há diferença entre a valoração emocional de uma gruta ou de um interior fortemente modelado [...]. (Giedion, 1964, p.495, tradução nossa)

É difícil imaginar opiniões mais contrastantes do que o espaço arquitetônico como fenômeno visual, como o queria Giedion (1964), da visão materialista que derivava as formas de propósitos utilitários, de materiais e técnica. Auguste Choisy (1841-1909), um historiador da arquitetura oitocentista e materialista, por exemplo, ao escrever sua *História da arquitetura* (1974), publicada pela primeira vez em 1899, nem sequer mencionou a qualidade do espaço arquitetônico. E, no entanto, Giedion (1964) localizava a entrada em cena

do espaço visual como problema reconhecido da arquitetura no trabalho de historiadores contemporâneos de Choisy (1974), adversários da concepção materialista que dominava em estética. Foram eles Riegl (1992b), Wölfflin (2015) e Schmarsow (1994).

O espaço surgiria no Renascimento como material para a representação nas artes visuais. A perspectiva era uma matematização do fenômeno visual que permitia que o espaço fosse representado numa superfície bidimensional. A perspectiva *científica*, por sua vez, escamoteava o potencial expressivo do espaço, ignorando a percepção ativa e, assim, consagrando o ponto de vista único e estático. Se já Adolf von Hildebrand (1907) não tinha dúvida sobre o caráter ativo da visão artística, ele, no entanto, subsumia as múltiplas tomadas temporais da visão próxima, por “tateamento”, a uma vista única, a genérica visão à distância. Riegl (1992b) conservou o ponto de vista único, mas a noção de *Kunstwollen* afirmava uma atividade artística consciente em conflito com costumes, bens materiais e habilidade técnica e ela foi decisiva para a noção de *Raumbild* de Schmarsow (1994), a testemunhar uma intenção na configuração espacial como um vazio ou um oco.

De Wölfflin (2015), Giedion (1964) incorporou à concepção espacial o conceito de “sentimento vital” (*Lebensgefühl*),¹⁶ vitalidade, apreço de vida. Conforme esse autor, Schmarsow em sua obra *Conceitos fundamentais da ciência*¹⁷ da arte, publicada em 1905, reconheceu a limitação de um ponto de vista estático e introduziu um olho encarnado e dinâmico. Giedion (1964) expressou diretamente estes aspectos:

16 Para Wölfflin (2015), a beleza do espaço arquitetônico não é uma resposta a formas percebidas pela retina, mas o sentimento de uma relação desembaraçada entre as formas percebidas e o sentimento vital de nosso corpo. Daí que tal autor introduza um terceiro termo que medeie entre as formas percebidas e a estrutura fisiológica do corpo, nomeadamente o sentimento vital (Ionescu, 2016).

17 Note-se o termo *ciência*, então indicativo da disputa entre as disciplinas da *Kunstwissenschaft* e da *Kunstgeschichte*, ciência da arte e história da arte respectivamente.

[...] Um edifício deve ser circundado – percorrido ao redor – e seu espaço interior deve ser percorrido através, um requisito constantemente acentuado nas conferências de Wölfflin. Como expressou verbalmente, a arquitetura exige ser atravessada. [...] A concepção espacial não é mais que o descobrimento da intenção arquitetônica. A arquitetura das primeiras altas civilizações, a qual está saturada por toda parte de simbolismo e significado místico, somente pode ser compreendida quando se a relaciona com sua concepção espacial. (Giedion, 1964, p.501-502, tradução nossa)

4.11 As concepções espaciais arquitetônicas

Neste tópico vamos expor e comentar simultaneamente como Giedion (1964) sistematizou e concluiu sua pesquisa. As conclusões finais de *O presente eterno*, que reproduzimos ao fim desta seção, merecem detido exame, não só no que concerne aos temas abordados, mas também sobre o que se pode esperar do trabalho do historiador e os modos como vêm se tornando conhecidos os limites metodológicos desse trabalho.

A questão do símbolo é a da constituição do mundo humano. O modo como o espaço, o *receptáculo de todas as coisas*, é percebido e constituído é o símbolo tal como possível em determinada concepção espacial. Uma vez que a vertical tenha se tornado a direção predominante, a concepção de espaço torna-se mais e mais arquitetônica, a arquitetura é onde a noção que se tem do espaço é vivida e formada. A história da arquitetura torna-se, então, a história das concepções do espaço, que valem para largas épocas.

Não é possível, contudo, ler tais ideias sem levantar algumas dúvidas *nominalistas*: afinal, os problemas que caracterizam uma concepção espacial não são desse modo agrupados por um denominador comum tão tênue a ponto de carecer de sentido frente à diversidade que ele supostamente abarca? Ou, ainda, será que a forma simbólica do espaço é algo no formato do que se instala e, por detrás, determina as formas da arquitetura ou do assentamento humano?

Poderia mesmo dar-se algo com esse formato? Que o sentido de direção predominante tenha tornado possível, o “estilo geométrico” (Riegl, 1992a) é algo que soa com uma evidência irresistível, mas colocar os relevos rasos de uma parede cega de um templo de pedra egípcio sob uma mesma concepção espacial que a superfície polícromada de uma cerâmica asteca não é ignorar as diferenças de contexto nas quais os propósitos artísticos buscam meios de expressão, expressão cujo significado gira num campo de possibilidades tão intrínsecas aos meios quanto são uma função do contexto?

A primeira concepção espacial arquitetônica de Giedion (1964), tributário de Riegl (1992b) é verdade, estava ligada à beleza das superfícies planas e sem sombras, à eloquência de volumes no espaço e ao desinteresse pela modelagem dos espaços interiores:

A primeira concepção espacial estava relacionada ao poder que procede dos volumes, suas relações mútuas e sua interação. Isto vincula as arquiteturas egípcia e grega. Ambas atuam do volume para fora, ainda que o templo grego com seus pórticos criadores de sombra e o complexo plasticismo de seus entablamentos e frontões seja tão diferente do templo egípcio quanto os relevos reentrantes egípcios o são da estátua grega modelada em todas as direções. [...] O templo grego se levanta como um cristal no espaço. Ainda assim a pouca atenção concedida a seu espaço interno o relaciona a seus precursores egípcios. Riegl observou que ambos careciam do meio mais simples de comunicação entre interior e exterior: as janelas. (Giedion, 1964, p.522-523, tradução nossa)

Cabe questionar essas relações entre arquitetura grega e egípcia. Os templos funerários egípcios, como o de Hatshepsut, apresentavam peristilo e arquitraves na abertura das passagens cobertas para os pátios escalonados, o piso de um sendo o teto da passagem do nível inferior, no que se tratava de uma transição gradual da luz para a obscuridade total da sepultura, uma obscuridade que tinha sentido positivo na religião egípcia. No templo grego, o peristilo criava uma região de sombra e profundidade limitada ao redor da cela, cuja

individualidade cerrada demarcava uma religiosidade diferente da egípcia e se relacionava de modo diferente com a vida civil dos espaços abertos urbanos.

Por motivos e com sentidos diferentes, os gregos não sentiram necessidade de modelar e monumentalizar os espaços interiores, talvez porque a vida civil grega transcorresse ao ar livre; já os romanos tinham necessidade de monumentalizar não apenas os volumes, como o fizeram egípcios e gregos, cada um ao seu modo, mas também os interiores, como observamos nos espaços residenciais de Pompéia e, sobretudo, em obras como o Panteon. Porém, será que isso é o bastante para que a arquitetura de volumes deslocados da forma dos interiores nos espaços egípcio e grego estejam sob a mesma *concepção espacial*? Pode ser, desde que a concepção espacial seja encarada como um meio ou um conjunto de meios expressivos.

O estudo de Giedion (1964) sobre o pequeno templo de Tepe Gawra, na Mesopotâmia, não está a indicar uma possibilidade, tão cedo na história, de que se desenvolvesse o modelado do espaço interno, possibilidade que não vingou por transformações na religião e na vida civil que conformaram outra estrutura emocional e pediram outros meios de expressão, outros símbolos? Os caminhos da formação do repertório dos estilos são muito complexos e neles comparecem fatores de toda ordem, uma vez que se aceite propósitos expressivos de toda ordem também.

A “fobia ao espaço”, expressão com que Riegl (1992b, p.40, tradução nossa) caracterizava o fato de os egípcios evitarem o vão livre e a amplidão desobstruída de espaços internos, era algo da mesma ordem que o valor positivo da obscuridade e da noite apontado por Giedion (1964)? E ainda, a necessidade da *coisa* adquire o mesmo sentido na religião egípcia, um sentido cósmico a ligar terra e céu? A verticalidade tão evidente nos obeliscos, aparece com esse sentido cósmico em muitos outros monumentos, como as pirâmides, evidentemente, mas, também, em templos funerários como o de Hatshepsut, em que está implicada no paredão rochoso vertical contra o qual está implantado. Nessa mesma obra, a horizontal aparece nos extensos terraços, que se acomodam como pontes a vencer um vale,

bem como no horizonte do deserto contra o qual figura a pirâmide. É impossível acompanhar Giedion (1964) sem suspeitar que a sensibilidade moderna para com esse traço da arquitetura egípcia fora preparada por De Stijl (Doesburg, 1971) e por seu contemporâneo, Le Corbusier (1923), e não o contrário.

Note-se também que Oscar Niemeyer, no projeto do Congresso Nacional, em Brasília, utilizou-se de um extenso terraço encravado em um vale suave a atravessá-lo, seguindo uma pronunciada horizontal, que é acessado por uma rampa, do mesmo modo que o templo de Hatshepsut, e no qual a vertical comparece nas torres gêmeas (Gabriel, 2017). É impossível que Niemeyer não tenha conhecido esse templo, de cujo esquema ele se utilizou, contudo, para um propósito bem diverso. A vertical não é o paredão de rocha que devora o espaço, ela é vazada e confere distinção a um ponto climático do eixo monumental, onde o parlamento, essa instituição tão emblemática da democracia, foi sabiamente instalado.

Da arquitetura egípcia, Worringer (1928) retinha a “individualidade cerrada”, a necessidade da coisa, não no sentido da religião egípcia, mas numa matriz conceitual moderna que pode ter sido expressiva e criativa, fértil mesmo para a imaginação de artistas modernos às voltas com sentimentos de seu tempo, ainda que de menor valor como investigação historiográfica.

A segunda concepção espacial de Giedion (1964) era inaugurada, ainda seguindo Riegl (1992b), com o Panteon romano e corresponde a um compromisso entre a modelagem do espaço interno e a construção de volumes no espaço exterior. A abordagem de Riegl (1992b), antes de Giedion (1964), sobre o espaço como forma simbólica é do maior interesse para explicar o limite dessa concepção entre os romanos, que concebiam o espaço como coisa, como individualidade cúbica, e foram bem-sucedidos em edifícios de planta central, mas cuja imaginação não concebeu uma solução com tal sucesso para a basílica de planta longitudinal. As técnicas de abobadar conheceram um imenso desenvolvimento.

Os bizantinos, segundo Giedion (1964), teriam levado o edifício de planta central ao extremo. A catedral gótica, por seu turno, foi

uma solução de grande inventividade para a basílica, com uma notável correspondência, dada a linearidade ascensional, entre o interior e o exterior com arcobotantes e pináculos. A perspectiva renascentista viria a dar uma solução ainda diferente, tanto para a planta longitudinal quanto para a cúpula e o simbolismo que carregavam consigo. A vigência dessa concepção iria até o Barroco, que lhe deu um modelado fluido a espaço e volumes inédito.

4.12 A terceira concepção espacial

O Renascimento tornou o espaço possível de ser representado enquanto aparência matematizada. A arte moderna tem se ocupado da percepção do espaço como moldável pela experiência. A escultura desfez-se da solidez dos corpos e, simultaneamente, o espaço tornou-se afetado pelos corpos, tornou-se expressivo. A primeira *concepção espacial* arquitetônica *desconhecia* o espaço, a segunda *modelava* o espaço interno como uma *coisa*. A terceira concepção associa um vigoroso modelado, com o uso dos novos conceitos estruturais e novos materiais, à irradiação espacial do volume:

Os edifícios, como as esculturas, irradiam sua própria atmosfera espacial, e de novo sentimos a força que emana dos volumes no espaço. Hoje, o arquiteto tem que entender-se com os problemas de relacionar os volumes das estruturas altas e baixas. Como em seus primeiros começos, a arquitetura se aproxima de novo da escultura e a escultura se aproxima da arquitetura. Estão quase dispostas para a integração.¹⁸ [...] É possível que nossa época venha a desenvolver várias classes de abóbadas. Não se pode dizer como se desenvolverá a terceira concepção espacial, suas direções gerais são, contudo, evidentes. A missão do historiador não consiste simplesmente em esclarecer o passado, mas também em reconhecer os sinais que conduzem ao futuro. (Giedion, 1964, p.525-526, tradução nossa)

18 A integração das artes é descendente direta da *Gesamtkunstwerk*.

É curioso que Giedion (1964), já em mais do que meados do século XX, tendo sido secretário geral dos Ciam, de 1927 até a dissolução da entidade em 1956, mesmo não sendo arquiteto, e devendo ter um imenso conhecimento das técnicas e problemas de toda ordem que incidiam sobre a projeção, as construções e a infraestrutura, e ainda pensasse em termos de novos tipos de abóbodas, que a arquitetura poderia criar nesta terceira idade da concepção espacial, quase que com as mesmíssimas palavras de Bötticher (1992), um século antes. Pensar nesses termos era como fechar os olhos para o modo muitíssimo mais revolucionário com que arquitetura e engenharia criavam tipologias e conceitos estruturais numa base quase diária. Mas, sobretudo, pensar em integração ou que arquitetura e escultura estivessem “quase dispostas para a integração” (Giedion, 1964) é ainda pensar em termos do estilo como obra de arte total e particularmente no estilo da Modernidade, uma proposição bastante difícil.

A despeito de sua muitíssimo oportuna introdução das formas simbólicas na história da arquitetura e da arte, que permite compreender porque egípcios e gregos nunca abandonaram as estruturas trilíticas em suas construções de pedra, ou porque os romanos não tiveram com espaços longitudinais o mesmo sucesso que com espaços centrais, como Giedion pôde imaginar para a Modernidade avançada os mesmos padrões de relação entre volumetria escultórica e interiores expansivos em acordo com a irradiação espacial dos volumes? Seria interessante produzir leituras de obras arquitetônicas contemporâneas segundo essas diretrizes e verificar os resultados, mas receio que teríamos que introduzir outros conceitos de nossa Modernidade já tardia para dar conta, ou simplesmente tentar. De qualquer forma, Giedion (1964) empreendeu um avanço significativo ao ter amarrado pontas soltas da escola formalista no que parece, também, ter sido um fecho de seus grandes dias.

Quanto à sua última frase do excerto anterior, considerando que “a missão do historiador não consiste simplesmente em esclarecer o passado, mas também em reconhecer os sinais que conduzem ao futuro” (Giedion, 1964, p.526, tradução nossa), ainda valem algumas observações. Passar da historiografia à prospecção é, em

verdade, passar à crítica, esta modalidade que está sempre colada nas produções contemporâneas e bem-informada pela historiografia; esta modalidade mais bem posicionada para distinguir tendências e interesses que vão surgindo e a propor compreensões discursivas ou teóricas, mas nunca com a mesma sistematicidade da historiografia e seu compromisso em fazer encontrar suas interpretações com os documentos históricos devidamente criticados. A crítica simplesmente não pode reunir linhagens documentais e relacioná-las à produção contemporânea, a menos que se torne historiografia e delegue a outros fazer crítica. Um confronto desse tipo não é nem pensável para a crítica, a qual depende, neste escopo, da historiografia. O que está bastante desacreditado, e por bons motivos, é tentar impor sobre a produção contemporânea a continuidade dessas ou daquelas supostas tendências ou teleologias que a historiografia já criou em torno da noção de *estilo* e agora carente da devida crítica metodológica.

5

O ESTILO DA MODERNIDADE NOS TEMPOS DO WERKBUND

A obra *Programas e manifestos sobre a arquitetura do Século XX*, editada por Ulrich Conrads, é a melhor, e muito provavelmente a única, coletânea de textos de época do período de invenção da arquitetura moderna na Alemanha a ter sido traduzida para línguas bem difundidas entre nós. Ela cobre todo o período das vanguardas arquitetônicas de 1907 a 1962, desde a fundação do Deutscher Werkbund, na Alemanha, até o urbanismo dos anos de 1960. Esta entidade, o Deutscher Werkbund, que consta como existindo até hoje, teve atividade mais influente sobre o *design*, a arquitetura e o urbanismo até por volta de 1927, após o que seu foco se tornou a normalização industrial, a constituição da famosa norma DIN. Justamente, o intervalo entre sua fundação, em 1907, e 1927 é o foco de interesse para o presente estudo, cujo objetivo é rastrear a presença da obra de arte total e da teoria do espaço nas formulações originais da arquitetura moderna.

O Werkbund reunia, desde sua fundação, artistas, profissionais do projeto e empresários do comércio e da indústria, cujo interesse comum era, ou deveria ser, a promoção da indústria alemã no mercado internacional, compreendida, de início, na chave do estilo. Naqueles vinte anos, contudo, a entidade foi o fórum de discussões sobre a estética do produto e da arquitetura em conexão com o desempenho da indústria alemã e da indústria moderna como questão geral e, mais tarde, sobre a moradia em massa e planejamento

urbano nas condições das cidades modernas, tendo empreendido a construção de várias *Siedlungen*. Uma breve exposição dos nomes associados entre os arquitetos nos dá uma amostra de sua importância: Peter Behrens, Henry van de Velde, Hermann Muthesius, Walter Gropius e Adolf Meyer (1881-1929). O Deutscher Werkbund foi também a entidade que, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, empreendeu a fundação de uma inovadora escola de *design* a reunir os professores de uma escola de artes e ofícios e aqueles de uma academia de belas artes, ambas em Weimar, em uma prova experimental do que preconizavam: proposições do século XIX, como o projeto de reforma educacional dos ofícios de Gottfried Semper (2010b)¹ e o programa de Arts & Crafts,² de William Morris (1985b).

5.1 A polêmica entre van de Velde e Muthesius

Durante sua atribulada atividade, a Bauhaus atraiu arquitetos, artistas, *designers* e críticos, quer para seus quadros, quer para sua esfera de influência profissional e intelectual. Nosso objetivo aqui é investigar o quanto a proposição do estilo da Modernidade, que viemos rastreando desde diferentes textos de Schinkel (2006a, 2006b, 2006c, 2006d) e, mais intensamente, desde a *Gesamtkunstwerk*, influenciou os debates correspondentes no Werkbund, como aqueles entre van de Velde e Muthesius, entre 1907 e 1914.

1 As propostas de Semper (2010b) tiveram enorme difusão nas últimas décadas do século XIX, com duas dezenas de liceus de artes e ofícios apenas na Grã-Bretanha, todos a imitar o Departamento de Artes Práticas do museu londrino, configurado pela atividade do próprio Semper.

2 O movimento Arts & Crafts se deu como reação contra o empobrecimento das artes decorativas e as condições em que eram produzidas. Floresceu na Europa e na América do Norte entre 1880 e 1920. Foi a raiz do estilo moderno no Reino Unido, a expressão britânica do que mais tarde veio a ser o movimento Art Nouveau, o qual influenciou energicamente. Para o público brasileiro, é extremamente difícil dar-se conta das comunicações entre os dois movimentos, o alemão e o britânico.

Henry van de Velde, arquiteto e artista belga de refinada projeção, admirador de William Morris e orador persuasivo provinha da experiência do Art Nouveau nos anos de 1890, tendo trabalhado em vários países. Em 1899, estabeleceu-se em Weimar e tornou-se conselheiro artístico do grão-ducado da Saxônia, Eisenach e Weimar. Em 1907, foi o profissional e teórico a montar a Escola de Artes e Ofícios do grão-ducado, sendo seu primeiro diretor e o arquiteto que projetou seu edifício. Hermann Muthesius, por sua vez, trabalhou como arquiteto de bom número de obras até 1896, quando lhe foi oferecido o cargo de adido cultural na embaixada alemã em Londres. Lá teve oportunidade de estudar a arquitetura residencial e o modo de vida doméstico, estudo que culminou no seu mais importante trabalho, escrito em três volumes publicados entre 1904 e 1905 e intitulados *Das Englische Haus*, ou *A casa inglesa* (Conrads, 1971, tradução nossa). Seu interesse principal recaiu sobre o movimento Arts & Crafts e sua ênfase na recuperação de uma ética e de um senso estético de comedimento nas práticas do artesanato, para o mundo da indústria, tal como demonstrado pelas empresas industriais de William Morris e pela arquitetura residencial de William Bidlake (1838-1961) e Charles Rennie Mckintosh (1868-1928), entre outros.

Muthesius pretendeu fazer desta orientação um necessário antidoto contra a obsessão ornamental da arquitetura alemã, principalmente da segunda metade do século XIX. Ao retornar à Alemanha, em 1904, estabeleceu o próprio estúdio e seus estudos escritos lhe valeram uma posição de conselheiro oficial do governo da Prússia. Seu entusiasmo com a cultura britânica, o célebre Caso Muthesius, por outro lado, fez dele alvo de crítica nacionalista da Fachverband für die Wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, ou Associação Empresarial pelos Interesses Alemães nas Artes Aplicadas, cujos insatisfeitos egressos iriam fundar o Werkbund, entre 1906 e 1907. Ironicamente, o texto que serviu de programa de fundação da entidade foi escrito por van de Velde (1971a), o *Programme*, publicado originalmente em 1903; mas a orientação da mesma seria consolidada pelo tardio adepto da entidade, Hermann Muthesius, no texto *Aims of the Werkbund* (1971), de 1911.

A tônica no fórum do Werkbund foi, até o congresso de 1914, representada pelo debate entre as posições de van de Velde (1971a, 1971b) e Muthesius (1971). O primeiro defendia os direitos inalienáveis da subjetividade criativa do artista, esta que era como a fonte do gosto para as elites e daí para a população em geral e, assim, da criação do estilo; era-lhe intolerável pensar na estandarização, defendida por seu rival, enquanto lhe parecia um cânon a ser imposto aos artistas e a conduzi-los à imitação estéril. Muthesius (Muthesius; Velde, 1971) defendia duas proposições de cunho industrial, mas lhes dava uma roupagem culturalista e anacrônica, eram a concentração e a estandarização a serem praticadas, contudo, por uma indústria que pensava necessário ser bem orientada esteticamente. Desta prática de pensar o industrial com a orientação estética de que já havia exemplares prontos no congresso do Werkbund de 1914, Muthesius (Muthesius; Velde, 1971) enaltecia a conquista da qualidade dos produtos alemães, a qual era correspondida pela simpatia do público por técnicas e materiais. Mas qualidade nos produtos industriais não era algo que pertencesse à mesma formação discursiva que gosto e, muito menos, que o novo estilo, o estilo da Modernidade.

Nos *Sermões laicos sobre artes aplicadas*, textos de 1900 e 1901, anteriores ao *Programme* (1971a), van de Velde, segundo Conrads (1971), defendia uma estética funcional pura. Era um texto retórico e não teórico, feito para persuadir a tomar um certo caminho para o futuro, o qual era representado por um tema de respeitável antiguidade embora demasiado sovado, a verdade em arquitetura. Tal como já comparecia nos discursos de Schinkel (2006c) e de Hübsch (1992a) sobre os gregos, a verdade seria revelar

[...] o significado, a forma, a finalidade de todos os objetos do mundo moderno material com a mesma autenticidade que os gregos, entre outros, reconheceram o significado, forma e finalidade da coluna. Não é fácil encontrar hoje o significado exato e a forma exata para os objetos mais simples.

Ainda deve transcorrer muito tempo antes de que possamos conhecer a forma precisa de uma mesa, uma cadeira, uma casa.

As fantasias religiosas, arbitrárias, sentimentais são plantas parasitas.

Uma vez terminada a tarefa de limpeza e depuração, uma vez que seja iluminada novamente a verdadeira forma dos objetos, tem-se que perseguir com a mesma paciência, com o mesmo espírito e lógica dos gregos, a perfeição dessa forma.

Creio que a nossa sensibilidade artística está tão desenvolvida como nos gregos; o que está menos desenvolvido entre nós é o sentido da perfeição.

Mas sob qual regime social desfrutaremos da paz serena que nos é tão necessária para o trabalho e para os empreendimentos sérios?

Resposta:

Devemos esperar de um programa social aquilo que só pode proceder de nossa mais profunda interioridade?

Pensar racionalmente e cultivar a sensibilidade artística. Cada um de nós pode realizar isto por si mesmo; mas somente se bastante gente o fizer se criará uma nova atmosfera social. (Velde, 1971a, p.13, tradução nossa)

Este discurso é um tanto autocontraditório, moralizante das artes aplicadas pela *faxina* do ornamento e pela verdade e pela lógica de propósito, materiais e técnicas, mas confiante de que em “nossa mais profunda interioridade estaria o poder de criar uma nova atmosfera social” (Velde, 1971a, p.13, tradução nossa). Para nós, em nosso tempo, o apelo ao social significa objetividade extrema e restrições orçamentárias, com frequência nada agradáveis. A única explicação para este emaranhado de posições contraditórias são coisas como a *Gesamtkunstwerk*, que pretendia unir *arte* e *revolução* num estilo da Modernidade.

Conrads (1971) apresenta três parágrafos retirados do livro *Sobre o novo estilo*, de autoria de van de Velde e publicado em 1907. O texto que compõe o capítulo denominado “Em busca de um estilo baseado numa concepção racional e lógica” é no todo um apelo por uma

renovação pensada em termos de estilo, intitulados pelo próprio Henry van de Velde de *Credo* (1971b). Aqui, van de Velde era ainda mais restritivo e objetivo:

Deves compreender a forma e a construção do objeto somente no sentido da mais estrita e mais rigorosa lógica, não menos que quanto à justificação de sua existência. Deves adaptar e subordinar essas formas e construções ao uso essencial do material que empregares. E se estiveres animado pelo desejo de embelezar essas formas e construções, espera pela hora do refino, permita a teu desejo estético ou gosto por ornamentos de qualquer tipo, que te inspire até o ponto em que possas respeitar e reter os direitos e a aparência essencial dessas formas e construções. (Velde, 1971b, p.18, tradução nossa)

A exposição de 1914 não foi menos heterogênea do que as posições doutrinárias. De um lado o Neoclassicismo de Behrens e do outro a objetividade de Gropius (Gropius; Taut; Behne, 1971) e Meyer. Muthesius (Muthesius; Velde, 1971) defendeu sua tese da concentração e da standardização como objetivos do Werkbund, e van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) a defesa incondicional da liberdade do indivíduo criador nas artes em geral e em particular nas artes aplicadas. Van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) se fazia porta-voz de todos os artistas do Werkbund contra a standardização, a qual entendiam como o estabelecimento de um cânon. No discurso do arquiteto belga, as exigências exteriores e sociais, isto é, aquelas correntes mais profundas e poderosas na sociedade, seriam percebidas pelos artistas espontaneamente, pois estes sentem a obrigação moral de fazê-lo. A elas se submeteriam atraídos pela ideia de um novo estilo, o estilo da Modernidade, com suas novas formas e ornamentos em tandem com o espírito objetivo da época. Aqui fica bem claro que os problemas da infraestrutura industrial e comercial eram persistentemente pensados nos termos do novo estilo, uma compreensão de que ao longo dos sete primeiros anos do Deutscher Werkbund a entidade ia superando ou, no mínimo, se deslocando para longe da posição de van de Velde (Muthesius; Velde, 1971).

Quanto à aridez do caminho de busca da nova arquitetura, van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) tinha a saída retórica usada desde meados do século XIX, ao afirmar que muitas gerações ainda teriam que trabalhar até que o estilo da Modernidade acontecesse. Assim, não haveria sentido em ter tipos ou *standards* antes que houvesse o estilo, o que seria uma inversão da ordem lógica e temporal de causa e efeito. Até onde entendia, os problemas alemães consistiam em que seus vizinhos e potenciais clientes europeus conservavam a tradição do *bom gosto*, algo ausente na Alemanha. *Gosto e bom gosto* já haviam sido severamente questionados pelos historiadores da arte como sucedâneos para o estilo; que dizer então da limitação, retoricamente pelo menos, à exportação dos produtos alemães? Mas até historiadores como Aloïs Riegl (1992b) já haviam criado proposições alternativas ao *gosto*, como a *Kunstwollen*.

Se o problema da produção industrial era pensado em termos das artes aplicadas e do estilo, o qual viria não se sabe quando, não havia solução possível pela via do gosto, pois este já não existia desde antes, não menos do que o estilo mesmo. A Bauhaus desistiria finalmente das artes aplicadas ao termo das reformas pedagógicas institucionais que se deram entre a mudança para Dessau, em 1924, e a posse de Hannes Meyer na direção da instituição, em 1928, e o alinhamento com o movimento Nova Objetividade. Assim, nasceu o *design* moderno na visão de Frampton (2000).

A ala que acompanhava van de Velde concebia as exposições do Werkbund tanto como instância de formação dos profissionais quanto do público e sua necessária capacitação para julgar, no que seguia diretrizes da reforma dos ofícios proposta por Semper (2010b). Se van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) reconhecia a necessidade de grandes empresas comerciais e industriais, acrescentava que deveriam ter um seguro bom gosto e basear seus objetivos em produtos realizados por artistas para clientes específicos, ainda que com isso não fosse possível atender nem mesmo o mercado nacional, uma clara confissão de fracasso e novo recurso ao álibi de muitas gerações até que o estilo fosse atingido. Este modo de pensar estava em flagrante contradição com o planejamento das empresas

mais modernas, de setores inteiros da indústria, bem como do *design*, do *styling*, da propaganda e do *marketing*; tal é o complexo que viria a se configurar sem nenhum espaço para as artes aplicadas, nem para a arte, a não ser a uma boa distância. Também permanecia indefinido como se daria a cooperação entre artistas de verdade, aliás, um novo e diferenciado profissional que estava surgindo, o *designer*, e entre ele e a indústria. No âmbito do Werkbund, o trabalho do arquiteto e *designer* alemão Peter Behrens para a AEG foi um modelo ou um protótipo desse tipo de interação, mas ainda a meio caminho entre as artes aplicadas e o *design*.

Não obstante, argumentava van de Velde (Muthesius; Velde, 1971), nunca se havia criado nada de bom e de formoso pensando simplesmente em exportações. A qualidade não se criava em vista das exportações:

[...] A qualidade se criava sempre em vista de um círculo muito estreito e muito iluminado de seguidores e *experts*. Estes começavam, enfim, a confiar em seus artistas e, assim, lentamente se formava um público, primeiramente limitado, mas depois em nível nacional, quando então o estrangeiro começaria a notar nossa qualidade [...]. (Muthesius; Velde, 1971, p.30, tradução nossa)

Isto é, este roteiro conjectural da formação do estilo em outras épocas, decalcado no que se conhecia como artesanato, e da criação de um público que a ele correspondesse, havia se tornado flagrantemente incompatível com a Modernidade e sua ausência de estilo, de fato uma ausência de espaço para um tal roteiro, o qual nada tinha a ver ainda com o *design*, com a engenharia, com o *styling* e com propaganda e *marketing*. Seu programa de qualidade era a supostamente lenta criação do estilo. Mas qualidade e estilo são noções que pertencem a um mesmo universo de significações? Será que cabem numa mesma frase?

Em *Aims of the Werkbund*, ou *Objetivos do Werkbund*, Muthesius (1971) escrevia:

[...] Restituir todos os direitos à forma, a tarefa essencial da reforma artística de nossa época [...] A reforma das artes aplicadas criou novos interiores de moradias, que trouxeram novas perspectivas para os trabalhadores técnicos e impulso profícuo à arquitetura. [...] [lamentava, contudo,] que, apesar de todos os sucessos, ainda estivessem atolados até os joelhos no embrutecimento das formas. Se quisermos uma prova disso, basta assinalar o fato de que nosso país se cobre a cada dia de novas construções ordinárias, de produtos indignos de nossa época que só falarão à posteridade da incultura de nosso tempo. [...] Existe prova mais exata do bom gosto de um povo do que os conjuntos arquitetônicos que adornam suas ruas e praças? [...] o fato de que não consigam aplicar-se [as forças já existentes para uma criação arquitetônica decente] caracteriza o nível cultural de uma época [...] prova irrefutável de quão pouco desenvolvido está nosso sentido da forma e, portanto, de nossa cultura artística em geral. (Muthesius, 1971, p.26, tradução nossa)

Seu balanço da atividade do Werkbund de 1907 a 1911 era de um triunfo no campo doutrinário, mas a entidade estava longe de ter se tornado supérflua, nem mesmo nas artes aplicadas.

[...] De verdade, só então na alvorada de uma época de paz, se inicia o verdadeiro trabalho do *Deutscher Werkbund*. E se até agora a principal preocupação do *Werkbund* se referia à qualidade, hoje em dia já podemos afirmar que a qualidade se mostrava cada vez mais na Alemanha, tanto pela técnica como pelo material:

[...] [porém,] muito mais importante que a qualidade é o espiritual, mais importante que o objeto, o material e a técnica, é a forma [sem cujo desenvolvimento] continuaríamos vivendo num mundo de vulgaridade. Assim, se nos apresenta como meta sempre mais clara, uma missão muito maior e muito mais importante: despertar a compreensão e reavivar a sensibilidade arquitetônica. Já que a cultura arquitetônica era e continua sendo o verdadeiro termômetro da cultura de um povo em geral. [...] A forma é uma importante necessidade intelectual, na mesma medida que o corporal é uma importante

necessidade cultural. [...], mas enquanto a sensibilidade pela forma dos membros cultos de nossa sociedade não for tão desenvolvida como sua premente necessidade de roupas limpas, estaremos ainda longe de uma situação que permita comparar-nos com as épocas de grande florescimento cultural [...]. (Muthesius, 1971, p.26-27, tradução nossa)

Este balanço e programa da entidade subestimavam o quanto o *design* de produto ainda tinha a desenvolver a frente de si, mas marcava uma transição para uma ocupação com a arquitetura que iria aparecer na Grande Exposição do Werkbund de 1914, há pouco mais de um mês do início da Primeira Guerra Mundial. Contudo a arquitetura e os conjuntos se tornavam o primeiro ponto da pauta do congresso, o que veio a demonstrar-se profícuo e importante, ainda que houvesse dificuldades de conceito análogas àquelas de van de Velde (Muthesius; Velde, 1971). A forma de que falava Muthesius (Muthesius; Velde, 1971) poderia significar o mesmo que em culturas mais antigas? Em outras palavras, o *design* nascente poderia reivindicar formas artísticas como as das artes aplicadas? Inquietante, também, era que a arquitetura assumia como uma síntese das artes e a cultura arquitetônica como síntese de toda a cultura. Este era exatamente o papel que Semper (2010b) e até mesmo Wagner (1992b) atribuíam à *maior entre as artes irmãs*, isto, não obstante, não seria, senão, a identificação entre o estilo e a *Gesamtkunstwerk*? A questão do estilo vinha sendo deslocada, porém seria cultivada até os anos de 1950 por autores como Gropius (1974)³ e Giedion (1944). Onde van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) batia-se pelos direitos

3 “Por isso estou persuadido de que a contribuição do *designer* criador, que domina os aspectos visuais de uma tarefa de planejamento e lhe pode dar magnetismo humano, é de importância essencial. [...] Nenhuma sociedade do passado obteve sua expressão artística sem a cooperação do artista; os problemas sociais não podem ser resolvidos apenas por procedimentos intelectuais, ou ações políticas. [...] Pensemos naqueles imponderáveis efeitos estéticos de velhas cidades de culturas passadas, que até hoje possuem a força de tocar nossos sentimentos, apesar de haverem perdido de há muito seu valor de utilidade.

da subjetividade criativa, aquela que lentamente criaria o estilo da Modernidade, Muthesius (Muthesius; Velde, 1971) preocupava-se com a forma e com a *Gesamtkunstwerk*. Todos os deslocamentos por que passariam estes conceitos corresponderiam a novas necessidades de reconfigurar o discurso do Werkbund sem pôr a perder sua orientação retórica.

No congresso de junho de 1914, simultâneo à Primeira Grande Exposição do Werkbund, Muthesius e van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) voltaram a polemizar em torno das mesmas proposições de 1911. O primeiro com a estandardização e a concentração como promessas de recuperação da harmonia cultural de outras épocas, aquelas em que supostamente as artes teriam cooperado entre si seguindo a batuta da arquitetura. O segundo opunha a essa unidade cultural a subjetividade criativa do artista individualista. O debate da produção industrial continuava entre o conceito da *Gesamtkunstwerk* e a rebelião romântica. A concentração conduziria à estandardização e se desenvolveria um gosto seguro, para o bem e para a prosperidade da indústria alemã. A exposição, ainda que heterogênea, mostrou grandes empresas confiantes em arquitetos e *designers* do Werkbund, como Behrens, Gropius e Meyer. Grandes companhias de distribuição se haviam constituído segundo as propostas do Werkbund.

A concentração era a diminuição da oferta de variantes dos mesmos produtos, soluções e necessidades. A estandardização ou tipificação, algo já mais complexo, consiste na determinação ideal ou normativa dos objetos, produtos e soluções adequadas aos produtos. Que há muito tempo todos os fabricantes de automóveis apresentem a mesma família de modelos em escala crescente de volume, complexidade de desempenho e conforto é obra da estandardização, a qual eliminou os produtos feitos sob encomenda para clientes muito especiais, ou então desenvolveu outros segmentos de mercado como

Esses imponderáveis indicam o que falta nas atuais cidades: aquela unidade de ordem e espírito que, expressa visivelmente por meio do espaço e da figura, permanece para sempre significativa". (Gropius, 1974, p.212, tradução nossa)

o dos carros de luxo montados quase que artesanalmente. O mesmo se dá nos ramos dos eletrodomésticos, mobiliário, eletrônicos etc. Concentração e estandardização tiveram enorme impacto na redução de componentes, de suas coordenações dimensionais, dos processos produtivos, máquinas e ferramentaria.

Van de Velde (Muthesius; Velde, 1971), num mal momento de sua oratória, dava voz aos supostos *verdadeiros* artistas que houvesse no Werkbund, os quais, esperava, jamais aceitariam o cânone da estandardização. A manobra retórica se dava por confundir os cânones da arte acadêmica com o *standard* industrial. Estas últimas duas expressões pertencem a formações discursivas totalmente diferentes, como aquelas que separam as profissões umas das outras, como entre médicos e engenheiros, por exemplo. A nova arquitetura e o novo *design* já não podiam ser pensados nem com o discurso da síntese das artes, nem com aquele da rebelião romântica. Por fim, o arquiteto e *designer* belga recorria, para justificar o freio que propunha à atividade industrial de que o Werkbund se afastava cada vez mais, ao argumento de que os estilos do passado haviam amadurecido por meio dos trabalhos de várias gerações e, assim, seria também com o estilo da Modernidade que, se fosse para existir, teria que ser como unanimidade e conformidade sociais. Pretender ter tipos fixos antes de constituir-se o estilo era como inverter a ordem do tempo.

O nacionalismo também não demorou a apresentar-se enquanto um dos objetivos do Werkbund, isto é, tornar a indústria alemã de produtos de consumo competitiva no mercado internacional. Afinal, o que mais poderia justificar a reunião de artistas, *designers* e grandes empresas industriais e comerciais?

Se não havia estilo, e acreditava-se que não haveria por um bom tempo, o que desempenharia o papel normativo? O bom gosto em que Muthesius (Muthesius; Velde, 1971) tinha esperanças demasiado grandes parecia desempenhar esse papel, mas tal caminho ia ficando mais difícil à medida que os historiadores da arte do tempo estavam a enviar o *gosto* aos museus de história das ideias havia já uns bons vinte anos. Na época, não havia as estratégias industriais

e empresariais a que estamos bem acostumados atualmente. Mas van de Velde (Muthesius; Velde, 1971) insistia numa estratégia de formação do gosto das elites e daí para o público em geral, no fundo, uma mera conjectura sobre como se haviam formado os estilos do passado, sem falar que, desde Schinkel⁴ (Mallgrave, 2005), a busca pelo estilo da Modernidade já contava um século, muito mais do que tomara ao Abade Suger a invenção do gótico. O esforço do Werkbund deu ao mundo, a longo prazo, uma articulação entre *design*, propaganda e *marketing* e estratégias industriais, para o bem e para o mal. O modelo norte-americano tinha outros instrumentos e ênfases na projeção dos produtos, com as figuras do *styling* e do *marketing*, bem como outros tantos bens e males diferentes.

5.2 Correndo por fora

Conrads (1971) reuniu na obra em tela também dois personagens mais afastados do Werkbund, contudo em distintos graus. O arquiteto alemão Hans Poelzig (1869-1936) comparece com o texto *Fermentação na arquitetura* (1971, tradução nossa), de 1906. Conrads (1971) o caracterizava como o homem de ligação entre os idealistas românticos (Henri van de Velde) e as tendências mais radicais objetivas em arquitetura (Muthesius). Em seu discurso de 1906 na academia de Breslau, da qual era o então diretor, Poelzig (1971) afirmava que mais do que um passo separava as artes aplicadas da arquitetura. Esta era uma posição muito interessante, pois rompia com a unidade do estilo através de todas as artes. E se dava conta de que os últimos cem anos haviam sido de “uma multiplicidade vacilante de tendências” (Poelzig, 1971, p.14, tradução nossa) mais ou

4 Schinkel foi também um escritor muito prolífico e seus escritos ressentem-se de uma gestão confusa nesses quase dois séculos, a despeito de esforços excelentes. Assim, um trecho muito sugestivo aparece como epígrafe sem mais referências de contexto, conforme segue: “Toda grande época deixou-nos seu estilo arquitetônico. Por que não deveríamos nós empreender a descoberta de um estilo próprio de nosso tempo?” (Schinkel apud Mallgrave, 2005, p.91, tradução nossa)

menos formalistas num mundo transformado pela dominação da “vida na era moderna [...] por questões econômicas, daí a participação do povo e de artistas na resolução de problemas desde a moradia privada até o planejamento urbano [...]” (Poelzig, 1971, p.14, tradução nossa). Esta é uma percepção fundamental de que o caráter da arquitetura estava mudando e a velha arte destinada às edificações e aos conjuntos de prestígio vinham juntar-se uma miríade de novas especialidades técnicas, de novos usos e modos de vida, bem como de implantação na infraestrutura urbana.

Em sua narrativa sobre o que haviam sido aqueles cem últimos anos, Poelzig (1971) afirma que:

[...] Schinkel havia dado início a uma atividade de transpor elementos da linguagem grega nas formas dos edifícios de seu tempo. Seguiu-se um uso não seletivo das formas de estilos e de épocas diferentes (Gótico, Renascimento, Barroco, Império etc.) sem consideração pelo material de que procediam. [...] Tentativas eruditas foram rapidamente seguidas por tentativas enérgicas de inventar uma nova linguagem universal da arquitetura, cujas regras e raízes em nada lembrariam os estilos do passado [...]. Porém nova onda de ecletismo se seguiu [...] enquanto as artes que serviam à decoração, com seus requisitos básicos mais simples, já haviam atingido o *estilo genuíno da era moderna* com esplêndidas realizações a exhibir. Estudos de arquiteturas de distantes passados bem como aquelas dos povos asiáticos haviam conduzido novamente às técnicas bem adaptadas ao material e a uma elaboração artística do motivo baseado num estudo detalhado da natureza [do material? do conceito estrutural? da *Kernform*?]. (Poelzig, 1971, p.14-15, tradução nossa, *italico nosso*)

Comentando a Exposição Alemã de Dresden, de 1906, Poelzig (1971) apontava que tanto as artes aplicadas quanto a arquitetura, aliás niveladas, revelavam organismos arquitetônicos dominados por meios puramente externos. A fuga de tudo que fosse histórico não poderia trazer salvação, não mais do que um retorno decorativo

às formas do passado. Estava claro a esta altura que esse autor fazia uma distinção entre o estrutural e construtivo e as formas ornamentais exteriores e que a falta estava no núcleo espacial construtivo e gerador da forma e do espaço arquitetônicos a que a vestimenta ornamental podia fazer jus ou não. Isto, já conhecemos um pouco, trata-se da teoria de Karl Bötticher (1992) e de seus conceitos de forma-núcleo (*Kernform*) e da forma artística ornamental (*Kunstform*). Daí a distinção mais rigorosa entre artes aplicadas e a arquitetura proposta por Poelzig (1971).

No Art Nouveau de seu tempo, identificava uma renúncia à tectônica, este termo cunhado por Bötticher (1992) e que tendia a um equilíbrio entre *Kernform* e *Kunstform*. As construções Art Nouveau eram

[...] pura superfície decorativa, vários materiais e jogo de linhas forçados sobre um sistema em total descuido pelo material [...] um esquematismo inofensivo nas pequenas construções, mas de graves consequências aplicada à grande escala. A renúncia à tectônica consistia em que os suportes carecessem de forma e recebessem mera decoração de superfície, em que cornijas fossem completamente omitidas. (Poelzig, 1971, p.15)

Quanto ao erro frequente dos períodos de fermentação – impor de súbito e à força desenvolvimentos que tomariam normalmente várias épocas para evoluir e conferir suposta qualidade excepcional por aplicar peculiaridades externas – a tarefa do arquiteto seria “[...] um infalível domínio de seu motivo diretamente correspondente a seu temperamento e habilidade [...]” (Poelzig, 1971, p.15, tradução nossa). Vemos aqui então que a tectônica de Bötticher (1992) não era nem um pouco materialista na gênese da forma e do projeto e não excluía a subjetividade, ainda que estabelecesse condições para seu exercício.

As considerações de Poelzig (1971) sobre a história na arquitetura seguiam também aquelas de Bötticher (1992), isto é, não ao historicismo e ao ecletismo meramente ornamentais e, em vez disso,

à síntese cumulativa do repertório histórico todo à disposição como exemplos de como resolver problemas construtivos e arquitetônicos. Além disso, Poelzig (1971) ficava a meio caminho entre o conservadorismo seguro dos materiais tradicionais, que evitavam “experimentações desnecessárias e arbitrárias” (Poelzig, 1971, p.15, tradução nossa) e o experimentalismo dos novos materiais e técnicas. Até mesmo encontrava defeitos estéticos-éticos nos novos materiais que, como o aço, “[...] trabalhava oculto a facilitar justaposições inorgânicas” (Poelzig, 1971, p.16, tradução nossa).

Sua compreensão da Modernidade era um tanto percuciente, ainda que não muito eloquente: “[...] A modernidade não tem o direito de pensar irracionalmente [...]” (Poelzig, 1971, p.16, tradução nossa). Assim, arquitetos e engenheiros deveriam cooperar entre si, trazer para a arquitetura a ciência e a estática, com suas leis para entender o material, mas em vez disso colocam “[...] de lado o bom senso e o dimensionamento das partes pelo engenheiro pois [...] o arquiteto busca a salvação em construções puramente ornamentais que têm que ser impostas ao tecido do edifício e perder sua clareza orgânica” (Poelzig, 1971, p.16, tradução nossa). Mas para o que o arquiteto buscava a salvação? Para que a arquitetura permanecesse no campo das artes, o que já estava em jogo desde Schinkel (2006b). Por outro lado, Poelzig (1971) tinha uma noção muito clara do que veio a ser um relacionamento usual e harmonioso com a engenharia, e não apenas a estrutural. Estabelecia, nos limites da concepção de Bötticher (1992), algumas condições do projeto:

- 1) Começar a trabalhar com a forma construtiva tectônica, isto é, pelo interior, pela *Kernform*, fazer as exigências de dentro para fora e ir, enfim, ao exterior, à pele decorativa, à *Kunstform*, para que esta revele aquela outra;
- 2) O núcleo absoluto, a *Kernform*, deveria ser encontrado;
- 3) Querer dizer mais que o necessário priva o edifício daquela calma que se obtém por ater-se ao núcleo absoluto e à simplificação do projeto.

A expressão *nova objetividade* é explicada pela observação da atividade de Poelzig (1971), apesar de sujeita a equívocos. Trata-se de eliminar as ingerências da subjetividade demasiado pretenciosa e de criar novos procedimentos objetivos, como tem ficado claro nos textos que vimos examinando. Assim, já se expressava Poelzig, em 1906:

O novo movimento leva a bandeira da objetividade contra as estruturas tradicionais que se tornaram vazias de conteúdo e petrificadas num esquema. Objetividade é possível em arquitetura somente à base de construção sadia e de um idioma formal que evoluiu dela mesma. (Poelzig, 1971, p.17, tradução nossa)

A questão que fica para o leitor de nossos dias de um texto como este é que, mesmo quando não se pensava em estilo, pensava-se apenas ou principalmente em estética e a arquitetura e o *design* tinham muito mais com que se ocupar e resolver. Em suma, havia, no início do século XX, um congestionamento de problemas e uma carência enorme de clareza em desfazer o novelo. Contudo, até por volta de 1930, o complexo e diversificado perfil da profissão, até onde nos propomos a conhecer, estaria traçado em suas linhas gerais.

5.3 Ornamento e delito, 1908: Adolf Loos

Adolf Loos, outro *outsider* e adversário ferrenho do Werkbund e do Art Nouveau, da maior lucidez, porém, desenvolveu um purismo estético radical explicitado no texto *Ornamento e delito*, publicado pela primeira vez em 1908. Segundo ele, “O Werkbund alemão partiu para descobrir o estilo de nossa era. Trabalho perdido, já temos o estilo de nosso tempo” (Loos, 1971, p.19, tradução nossa). Seu principal ponto teórico e/ou retórico foi distinguir estilo de ornamento. Todos os estilos do passado, dos povos não ocidentais e até dos primitivos, nos dizia, conheceram a diferença entre estrutura ou forma do objeto e o ornamento aplicado (*Kunstgewerb*). Assim, ornamento e estilo haviam se tornado sinônimos. Era de se observar

que o ornamento ou a figuração também interferiram na forma e na estrutura do objeto até o ponto em que os dois já não podiam separar-se. O estilo da Modernidade não deveria ser procurado como os velhos estilos, mas pela completa remoção do ornamento:

[...] A remoção do ornamento dos objetos utilitários é sinônimo de evolução cultural [...]. Mas o mundo não me agradeceu [por esta descoberta]. A percepção oitocentista, com certo tom depressivo, era de que não poderíamos criar nenhum novo ornamento [o *estilo da Modernidade*]. Nós, homens do século XIX, seríamos, por acaso, mais incapazes do que o selvagem e de todas as épocas passadas [?] [...] só objetos ornamentados eram dignos de museus, um passeio por entre as vitrines de um museu faz-nos sentir envergonhados de nossa impotência. [...] Toda época possuía um estilo, só à nossa seria recusado um estilo? Por estilo pensava-se em ornamento. (Loos, 1971, p.20, tradução nossa)

Mas por que o ornamento teria se tornado o mais nocivo dos anacronismos e não o estilo mesmo?

1. *A ontogenia repete a filogenia*. Loos (1971, p.20, tradução nossa) argumentava que “[...] o desenvolvimento dos indivíduos repete a história da espécie, e que o que [...] era saudável num papuano ou numa criança, significava, porém, degeneração numa época mais tardia [...]”. As pinturas corporais de povos tribais eram uma forma artística respeitável, subconjunto do estilo geométrico, provavelmente universal. Já as modernas tatuagens eram um costume de presidiários ou de trabalhadores da mais baixa qualificação, vejam-se ornamentos ou garatujas em banheiros públicos (Loos, 1971). Esta comparação é de pouco interesse para a história da arte e tampouco para a filosofia natural, mas pertencia à retórica dos movimentos artísticos de vanguarda e de suas concepções do rumo necessário das sociedades a um futuro de auspiciosa Modernidade. Mas, na prática, a defesa da causa assumia o aspecto de uma campanha pela saúde social no império austro-húngaro e da necessidade de conter seus vândalos ferozes.

2. *Evolução cultural e economia.* A chamada “evolução cultural” (Loos, 1971, p.21, tradução nossa) era identificada à economia moderna, porém, para nós tão tardios, já um tanto tosca, a justificar-se pela poupança obtida pela eliminação de todo ornamento, pela simplificação dos costumes, dos objetos domésticos, da culinária e, é claro, da forma dos objetos utilitários produzidos pelas chamadas *artes aplicadas*. Essa economia moderna primava pelo simples bom senso, isto é, pela poupança de tudo que fosse relacionado ao tão anacrônico ornamento. Mas porque chamá-la “evolução cultural”? Este modelo de economia, ainda tosco como era, conduzia os objetos, toda a arquitetura e o planejamento urbano ao anonimato, isto é, à indiferenciação da aparência e, no fundo, a uma fraca aparência do mundo despojada, aliás, de toda referência à transcendência ou a valores; tal era a extensão da questão.

Esta evolução cultural era um movimento dirigido a um futuro sem aparência diferenciada, em que as coisas valeriam apenas como meios para chegar ao futuro. Por isso, costumes retrógrados como a exigência de objetos ornamentados, seriam o distintivo dos “[...] retrógrados que arrefecem o ritmo do progresso cultural das nações e da humanidade toda. O ornamento não só é produzido por um criminoso, como é um crime pelo simples fato de que aquele ornamento inflige um sério mal à saúde pública, ao orçamento público e, assim, à evolução cultural [...]” (Loos, 1971, p.21, tradução nossa).

3. *A eliminação do ornamento e a carga de trabalho.* Loos (1971) não conhecia economia tão bem quanto pensava, a despeito do uso que pretendeu fazer dela. Talvez fenômenos econômicos que nos são muito familiares nem fossem percebidos ainda em seu tempo, sobretudo relativos ao papel do *styling*, da propaganda, do *marketing* e da moda em cadenciar produção e consumo. Eliminar o ornamento, afirmava o autor, significaria diminuir a carga de trabalho para o indivíduo, aliás um argumento econômico bem familiar aos de William Morris (1985a). Mas ambos ignoravam que o desenvolvimento do capitalismo e da concorrência abria passo à tecnologia e à expansão sem limites da economia em virtude mesmo do despojamento do ornamento e de seus modos técnicos de produção, pelo que, menos

ornamento poderia vir, a longo prazo, significar antes o oposto, mais longa e dura jornada de trabalho.

Por outro lado, o ornamento moderno que Loos (1971) tanto desprezava, assumiu novas formas e novos papéis. Basta ver camisetas e bonés com estampas ou o *styling* de automóveis para se dar conta de que se tornaram itens de moda e, portanto, de previsibilidade e de cadenciamento do consumo e da produção. Os países da velha Cortina de Ferro, que levaram ao extremo a mesmice da aparência anônima, como a China de Mao onde todos andavam uniformizados como militares, décadas depois se apressam em adotar os *gadgets* do *american way of life*.

Sua posição contra o excesso e o desperdício fazia todo sentido do ponto de vista dos recursos naturais, aliás finitos, e da questão ambiental, os quais só entrariam na pauta política quase um século mais tarde. Mas deixava de perceber, ou nem mesmo lhe era possível em seu tempo, as necessidades do crescimento incessante da economia moderna, o capitalismo. Ignorando o papel da moda e do desperdício programado na economia moderna, Loos (1971, p.22, tradução nossa) recomendava “pratos básicos em vez de culinária requintada, pois tratava-se de economia e descarte de costumes retrógrados”. O autor ficaria perplexo ao saber do peso que a *cuisine* tem na economia em nossos dias, nos restaurantes e talvez mais ainda na mídia.

4. *O precoce fim da aparência*. Loos (1971) considerava tolerável o ornamento entre populações modernas, mas pobres e culturalmente provincianas, na medida em que ele pudesse ser ou acrescentar alegria à labuta diária, um outro argumento morrisiano. Contudo, para o homem plenamente moderno, o metropolitano, argumentava:

[...] Temos a arte, que tomou o lugar do ornamento. Após os trabalhos e problemas do dia, vamos a Beethoven ou ao Tristão. Isto o meu sapateiro não pode fazer. Não devo despojá-lo de seu prazer pois não tenho nada com que preencher seu lugar. Mas qualquer um que ouça a Nona Sinfonia e sente-se à prancheta e desenhe padrões de papel de parede é um impostor ou um degenerado [...]. (Loos, 1971, p.24, tradução nossa)

Suprimir o ornamento e o descrédito do retrógrado prazer no trabalho que este trazia aos simples trabalhadores valia a pena com o correspondente impulso à evolução cultural, pois o preço desse prazer era a crescente penúria do artesão e sua incapacidade de competir com os produtos da indústria.

Por tudo isso, Loos (1971) pregava ao aristocrata, aquele que ocupava o ápice da humanidade, sem deixar de compadecer-se da carência dos de baixo.

Tolerante com as condições culturais humanas, o ateu entre os aristocratas tira o chapéu ao passar por uma igreja. [...] [Os aristocratas cultivam a arte e não o ornamento] [...] a ausência de ornamentos impulsionou as outras artes a alturas insuspeitadas [...] Qualquer um que nos dias de hoje traje uma casaca de veludo não é um artista, mas um bufão ou, na melhor das hipóteses, um pintor de paredes. Nos tornamos mais refinados e sutis. Os pastores nômades precisavam distinguir-se pelas cores [...] O homem moderno faz de seus trajes uma máscara, tão forte é sua individualidade que ela já não pode ser expressa por artigos de vestimenta. Estar livre do ornamento é um sinal de força espiritual. O homem moderno usa os ornamentos de épocas temporãs ou de culturas remotas como bem entende, ele concentra sua própria individualidade em outras coisas. (Loos, 1971, p.24, tradução nossa)

Aqui, onde Loos (1971) via o anonimato como conquista, esse era compreendido, por autores como Georg Simmel (2002), como um traço constitutivo da vida nas metrópoles, de significação no mínimo dúbia.

Nesse contexto, uma indagação fundamental deve ser feita. Se estilo não é apenas o uso de ornamentos, mas a aparência adequada das coisas do mundo – desde já um mundo comum –, o que significa, então, que a individualidade do homem moderno dispensasse a aparência individual, trocando-a por uma vestimenta e uma aparência anônimas? Uma *não-aparência* talvez. Aqui, mais uma vez, o espírito no passo moderno de seu devir não se mostra por

meio da aparência sensível. Assim, não admira que a elite de Loos (1971) recusasse aparência individual e preferisse o anonimato elegante, tão forte era sua capacidade de expressar-se e mover-se no âmbito abstrato das ideias universais. Uma representação pictórica desse mundo moderno do autor talvez se encontre nas pinturas de Magritte e seus homens anônimos produzidos em série, longe, porém de serem os aristocratas cantados por Loos (1971).

Já o mundo lá fora, as cidades e as vias de transporte modernos, não é povoado por aristocratas anônimos de produção serial, mas por milhares de grupos de todo tipo de formação cultural, etária, étnica, de gênero, de profissões, enfim, a economia capitalista de hoje, muito mais sofisticada do que nos tempos de Loos (1971), tem uma relação muito mais complexa com o anonimato e com a identidade de grupos. O autor parece ter percebido algo corretamente, o fim do ornamento artesanal, mas tomou essa percepção não só como o fim do estilo, como o fim da aparência. As cidades de nossos dias veem surgir obras de aparência acintosa e ornamentos perfeitamente integrados ao processo construtivo tecnológico. Esta aparência não constitui um estilo e muito menos a sociabilidade que se associava a este. Mas o entusiasmo de Loos (1971) com o anonimato, de sofisticadas raízes filosóficas como era, parece ter errado um tanto o alvo da economia e do ambiente.

5.4 Manifesto por uma arquitetura futurista

Em 1914, dois jovens arquitetos, Antonio Sant'Elia (1888-1916) e Mario Chiattone (1891-1957), exibiram em Milão desenhos e planos para uma Cidade Nova. As ideias radicais expostas por Antonio Sant'Elia no prefácio ao catálogo da exposição foram imediatamente reinterpretadas por Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) e publicadas sob o título de *Manifesto da arquitetura futurista*, em julho do mesmo ano, quatro meses após o mesmo Marinetti ter publicado o *Esplendor da geometria e da mecânica e a sensibilidade aos números*, concluindo a série das grandes proclamações futuristas (Conrads, 1971).

Reyner Banham em seu célebre *Teoria e projeto na primeira era da máquina* (Banham, 1967, tradução nossa) elegeu os futuristas italianos e Buckminster Fuller como os únicos a terem compreendido a tecnologia moderna como o processo de transformação incessante, algo jamais visto em toda a história. Sant'Elia mostrava-se muito lúcido, contudo, ao localizar o fim do estilo no século XVIII, como o faziam Hans Sedlmayr, Peter Collins (1920-1981), Manfredo Tafuri (1935-1994), entre outros. Direta ou indiretamente, o distintivo próprio da Modernidade, visível de imediato, era este, o fim do estilo.

Desde o século XVIII não tem havido arquitetura [...] com muitas lamentações e imprecações a tudo desde o academicismo aos movimentos de reforma baseados nas artes aplicadas, como o Art Nouveau, e todas as maneiras de usar concreto, aço e vidro e escondê-los com materiais de revestimento igualmente retirados do passado. (Sant'Elia; Marinetti, 1971, p.34, tradução nossa)

Para Banham (1967), o movimento futurista era a verdadeira ruptura com aquilo que tomou à tradição alemã e generalizou para a arquitetura oitocentista por toda parte, a busca do estilo da Modernidade. Além dos futuristas, apenas Buckminster Fuller demonstrava compreender a moderna tecnologia.

[...] A aparição e a desapareção caleidoscópica de formas, o número sempre crescente de máquinas, o aumento diário da celeridade das comunicações, pela aglomeração humana, pelas exigências de higiene e centenas de outros fenômenos da vida moderna, não interessam a estes autoestilizados renovadores da arquitetura. Eles continuam a, teimosamente, seguir as regras de Vitruvius, de Vignola e Sansovino [...]. (Sant'Elia; Marinetti, 1971, p.34, tradução nossa)

Este fragmento do texto faz da compreensão de Banham (1967) algo muito acurado e pictoricamente mostrava uma Modernidade que, se ainda não era totalmente realidade na Itália e nos países desenvolvidos da época, era antecipada e almejada. Desejar um

processo avassalador e incessante e já se pôr sob seu domínio, o qual não poderia ser evitado, porém apenas retardado pela ação humana, como o fazia a má arquitetura que Sant'Elia e Marinetti viam por toda parte.

Mas como toda vanguarda artística ou arquitetônica, tinha lá sua face positiva e propositiva, como os desenhos de Sant'Elia tão bem mostravam.

A questão da arquitetura futurista não é um problema de rearranjo linear [...] nem de estabelecer diferenças formais entre edifícios novos e velhos. É uma questão de criar a casa futurista de acordo com um plano sadio, de construí-la, de acordo com a ajuda de todo recurso científico e técnico, de satisfazer ao limite todas as exigências de nosso modo de vida e de espírito, de rejeitar todo o grotesco, todo o inflacionado em escala e estranho a nós (tradição, estilo, estética, proporção) e estabelecer novas regras, novas formas, e novas linhas, a nova harmonia de perfis e volumes, uma arquitetura cuja *raison d'être* responda às condições específicas da vida moderna; cujos valores estéticos estejam em perfeita harmonia com nossa sensibilidade. Esta arquitetura não pode sujeitar-se a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser tão nova quanto nossa mentalidade. (Sant'Elia; Marinetti, 1971, p.35, tradução nossa)

As mudanças estilísticas do passado, sobretudo de origens societárias, eram frequentes nas vitórias, mas aquelas outras devido a

[...] profundas mudanças ambientais, que desancam o velho com a descoberta de leis naturais, o aperfeiçoamento de sistemas mecânicos, o uso racional e científico dos materiais, são de fato raros. [...]

O cálculo da resistência dos materiais, o uso do concreto, eliminam a 'arquitetura' no sentido do clássico e tradicional [...]. (Sant'Elia; Marinetti, 1971, p.35, tradução nossa)

Portanto, o conhecimento científico não nos conduzia a nada como os estilos históricos.

A tremenda antítese entre os mundos moderno e antigo é o resultado de tudo que existe agora e não havia então [...] um gosto pelo efêmero e célere. Mas esses indicadores isolados eram compreendidos com uma completa reestruturação das cidades. [...] Devemos inventar e reconstruir a cidade futurista: ela deve ser um imenso, tumultuoso, vivo e nobre canteiro de obras, dinâmico em todas as suas formas e a casa futurista deve ser como uma enorme máquina [...] A casa de concreto, vidro e aço, sem pintura e sem escultura, enriquecida apenas pela beleza inata de suas linhas e projeções, extremamente feia em sua simplicidade mecânica, alta e larga como prescrito pelas regulamentações oficiais, deve erguer-se à beira de um tumultuoso abismo: a rua não será mais como o rebaixo que contém o capacho para entregadores e carteiros, mas vai descer fundo na terra em vários níveis, irá comportar o tráfego metropolitano e as transposições serão construídas por passadiços metálicos e imensas escadas rolantes. (Sant'Elia; Marinetti, 1971, p.35-36, tradução nossa)

Tudo o que consideramos há mais de um século como incômodo e nocivo era tido como progressista, positivo ou até belo. Mas estas esperanças não eram demasiado exageradas e otimistas? E a modernização não é algo muito mais complexo e contraditório? Não é o que nos dizem os cem anos que nos separam do futurismo?

5.5 *Manifesto I de De Stijl* (1918)

O grupo de artistas de vanguarda reunidos em Amsterdam desde 1917 a publicar a revista *De Stijl*, em 1918, veio a público com seu primeiro manifesto. Subscreviam-no Theo van Doesburg, pintor; Robert van'T Hoff, arquiteto; Vilmos Huzar, pintor; Antony Kok, poeta; Piet Mondrian, pintor; Georges Vantongerloo, escultor; e Jan Wils, arquiteto. Essa formação do grupo liderado por Theo van Doesburg foi mudando até meados da década de 1920 (Conrads, 1971, tradução nossa). O manifesto era construído

em oito pontos e o primeiro afirmava que: “Há uma velha e uma nova consciência da época. A velha se dirige ao individual e a nova ao universal. O combate do individual contra o universal pode ser visto tanto na guerra mundial como na arte moderna” (De Stijl, 1971a, p.39, tradução nossa).

Mas por que teria havido um tal combate? A ideologia do grupo era muito semelhante à de Richard Wagner (1892a, 1892b) e de outros pensadores da arte revolucionária no século XIX. De acordo com o primeiro, o egoísmo e o universalismo eram os elementos móveis da sucessão das épocas históricas e a substância de todas as desigualdades de poder e riqueza. Tudo se daria como se egoísmo e universalismo se separassem continuamente até que houvesse uma reunião por força de uma conversão de potência em ato. A comunidade universal se restabeleceria, a tragédia voltaria a ser a grande forma artística e aquela a acolher a participação popular. As ideias contidas neste manifesto não diferem muito disso e, tal como o pensamento wagneriano, atribuíam a possibilidade de uma tal mudança ao poder produtivo da indústria, convertido temporariamente em poder destrutivo.

Este novo poder da indústria daria ensejo a “uma nova consciência do tempo” (De Stijl, 1971a, p.39, tradução nossa) em que se divisava a possibilidade de um equilíbrio entre o individual e o universal, entre a pluralidade das potencialidades humanas e o equilíbrio universal entre as tendências individuais, entre o indivíduo e o grupo. Essa “nova consciência do tempo”, e sempre houve uma consciência do tempo a que as artes apenas davam expressão, seria agora construída passo a passo, inclusive na vida exterior, pelo trabalho da arte, que já rejeitava o nome *arte* como índice do individualismo e do egoísmo. O predomínio do individualismo em nosso tempo significaria apenas tradição e dogmas opostos ao dar-se conta do caráter universalista da própria Modernidade.

5.6 Demandas criativas (1922): manifesto de De Stijl

Conrads (1971) reporta que, entre 1920 e 1922, o periódico *De Stijl* circulou pela Europa e Theo van Doesburg proferiu conferências em várias cidades daquele continente. Os arquitetos do grupo construíram um discurso de um ponto de vista internacional que brotara, contudo, de sua própria prática. Os manifestos foram:

1920 – *Manifesto literário do Grupo De Stijl*.

1921 – *Vers une nouvelle formation du monde* ou *Para uma nova formação do mundo* (tradução nossa).

1922 – *Demandas criativas*. No congresso de artistas em Düsseldorf, Theo van Doesburg anunciou: “[...] estamos preparando o modo para uso de meios objetivos universais de criação” (Doesburg apud Conrads, 1971, p.64). Os pontos desse manifesto eram os seguintes:

1 – Fim das exposições convencionais e instituição de salas de demonstração de obras de arte totais. [as *Gesamtkunstwerke* de Wagner (1892a, 1892b)].

2 – Intercâmbio internacional de ideias concernentes a problemas criativos.

3 – Desenvolvimento de meios universais criativos para todas as artes.

4 – Fim da divisão entre arte e vida. (Arte torna-se vida)

5 – Fim da divisão entre o artista e o homem (De Stijl, 1971b, p. 64)

Em outras palavras, os membros de De Stijl exigiam ações institucionais de governo ou de forças privadas para promover as boas intenções de seu projeto. Por outro lado, exigiam que alguma entidade pusesse fim ao que a história produzira, a divisão entre arte e vida e entre o artista e o homem. Mas quem teria a força necessária para impor um tal programa de reformas? Será que o grupo De Stijl sequer calculava os meios necessários?

5.7 Pelo edifício coletivo (1923): manifesto de De Stijl

O comentário de Conrads (1971) sobre o *Manifesto V*, referente à criação coletiva do edifício, já esclarece tratar-se de uma coletividade de artistas e projetistas na elaboração de projetos de arquitetura e urbanismo em vez de uma coletividade de moradores ou usuários de um edifício coletivo, fosse isto lá o que fosse.

O edifício coletivo significava uma colaboração construtiva entre o arquiteto, o escultor e o pintor numa obra existente no espaço e no tempo. Tudo a ser feito de acordo com as leis elementares específicas a cada material. O resultado seria uma imaculada unidade entre as artes, das quais toda emoção individual seria eliminada. (Conrads, 1971, p.66)

O exame da arquitetura, conforme o roteiro apresentado no *Manifesto V* de De Stijl (Eesteren; Doesburg; Rietveld, 1971), tornava-se aqui mais ambicioso:

- 1 – Em estreita colaboração, examinamos a arquitetura como uma unidade plástica entre tecnologia e indústria e estabelecemos que um novo estilo emergiu.
- 2 – Examinamos as leis do espaço e suas infinitas variações (isto é, contrastes espaciais, dissonâncias espaciais, suplementos espaciais) e estabelecemos que todas essas diferenças podem ser reunidas numa unidade equilibrada.
- 3 – Examinamos as leis da cor no espaço e no tempo e estabelecemos que a mútua harmonização entre esses elementos produz uma nova e positiva unidade.
- 4 – Examinamos o relacionamento entre espaço e tempo e descobrimos que o processo de tornar esses dois elementos visíveis através do uso da cor produz nova dimensão.
- 5 – Examinamos o relacionamento mútuo entre dimensão, proporção, espaço, tempo e material e descobrimos um método último de construir uma unidade entre eles.

6 – Por romper elementos enclausurantes (muros etc.), eliminarmos a dualidade entre interior e exterior.

7 – Demos à cor seu lugar de direito na arquitetura e afirmamos que a pintura separada da construção já não tem direito a existir.

8 – O tempo da destruição acabou. Uma nova era brilha: a era da construção. (Eesteren; Doesburg; Rietveld, 1971, p.66)

O grupo De Stijl imaginava uma era da construção por oposição à Primeira Guerra Mundial, mas não esperava que viesse uma segunda grande guerra e muito mais destrutiva que a primeira.

A solução dos problemas da percepção espacial na arquitetura, ou seja, da forma arquitetônica moderna, vinha supostamente de experimentos de laboratório dos quais extraíam-se leis universais para a solução de todos os problemas numa base universalista e objetiva em vez da indesejável subjetividade. Porém, não se projeta arquitetura desse modo, arquitetura depende de uma intensa negociação entre exigências diferentes, quando não em conflito, entre o espaço, o tempo, a cor etc. Este roteiro é o da suposta obra de arte total, como se a cooperação entre as artes na Modernidade fosse comparável aos problemas construtivos, plásticos e da policromia num templo grego, por exemplo. Aqui nos damos conta de uma já tardia e um tanto simplória cooperação entre as artes.

Por outro lado, o roteiro apresentado no *Manifesto V, pelo edifício coletivo* (Eesteren; Doesburg; Rietveld, 1971) era análogo ao que Mondrian (1973) fez na pintura, isto é, depurar a plástica até seus elementos últimos e, por isso, universais: a vertical, a horizontal, as cores primárias, o preto, o branco e a escala tonal. Ao eliminar tudo o que fosse subjetivo, restringia-se ao que fosse uma forma universal da subjetividade, os seis elementos da formalização espaço-temporal seriam o roteiro para uma pintura universal e depurada da individualidade. Será que o nome De Stijl não está a indicar o tão desejado estilo da Modernidade?

5.8 Comentários de Theo van Doesburg e Cor van Eesteren ao manifesto *Pelo edifício coletivo* (1923)

Comentários ao *Manifesto V* de De Stijl:

[...] a ideia de que a arte seja uma ilusão desconectada da vida real tem que desaparecer. A palavra ‘arte’ já nada significa para nós. Deixando o conceito de arte para trás, exigimos a construção de nosso ambiente de acordo com as leis criativas derivadas de um princípio fixado. Estas leis, em conexão com aquelas da economia, matemática, tecnologia, higiene etc., conduzem a uma nova unidade plástica. De leis conhecidas a um relacionamento conhecido entre elas. Até agora o campo da criatividade humana e as leis que governam sua construção não haviam sido examinados cientificamente.

Essas leis não podem ser imaginadas, existem como fato, mas podem ser elucidadas pelo esforço coletivo e pela experiência.

Nossa era é inimiga de toda especulação subjetiva em arte, ciência e tecnologia e tudo o mais. Este novo princípio que já governa quase toda a vida humana opõe-se à espontaneidade animal (lirismo), ao domínio da natureza em complicados cortes de cabelo e à culinária elaborada.

Para criar algo novo precisamos de um método, isto é, um sistema objetivo. Se descobrimos as mesmas qualidades em coisas diferentes, encontramos, então, uma escala objetiva. Por exemplo, uma das leis básicas consiste em que o construtor moderno, no uso dos meios que são próprios à sua atividade, traga à luz, não o relacionamento entre coisas, mas as relações entre as suas qualidades. (Doesburg; Eesteren, 1971, p.67, tradução nossa)

O pintor Theo van Doesburg e arquiteto e urbanista Cor van Eesteren não estavam preocupados com nenhum campo específico da construção, como o planejamento urbano, engenharia estrutural etc., mas com um método geral e racional, ou melhor, objetivo ou baseado no conhecimento supostamente objetivo, que desse conta

de toda a construção do ambiente, à condição de que todo capricho e todo egoísmo subjetivos fossem eliminados. Claro que se trata de um ambiente como obra de arte total, como acordo entre as artes e dessas com as ciências, algo que se pensava possível com base em princípios fundamentais comuns a todas as áreas do saber, na hipótese de que estes princípios tivessem alguma realidade. Já vimos Schinkel (2006a) enunciar um século antes que a arquitetura só é arte por uma decisão de fazê-la desse modo e que em qualquer construção a funcionalidade, a técnica e os materiais, bem como a arte têm que ser balanceadas de acordo com uma escala de prioridades que não é fixa de modo nenhum.

Até hoje, um século mais tarde, só fizemos espalhar a não coordenação ambiental à escala planetária, com consequências imponderáveis. Nem sabemos se chegaremos àquela desejada coordenação global e a que preço.

5.9 *Por uma arquitetura plástica* (1924), de Theo Van Doesburg

Em novembro de 1923, houve uma grande exposição do grupo De Stijl na Galerie de L'Effort Moderne que põe os jovens arquitetos parisienses em contato com a sua produção. Segundo Conrads (1971), Theo van Doesburg passou o ano de 1922 em Weimar, proferindo conferências nas vizinhanças da Bauhaus. Entre 1921 e 1923, o Neoplasticismo, desde os centros de Weimar e Berlim, dominava toda a criação moderna. Esse autor comenta que, ainda em Paris, em 1924, van Doesburg formulou, novamente e pela última vez, sua teoria da construção elementar.

A teoria do elementarismo procurou eliminar todo conceito de forma no senso de um tipo fixo, com frequência tirado da história para fins de imitação. O problema do arquiteto deveria ser posto novamente sobre outras bases. Tratava-se de determinar os elementos da construção (função, massa, superfície, tempo, espaço, luz, cor, material etc.) e dar-lhes expressão própria, não menos do que às

“leis da economia, matemática, tecnologia, higiene etc.” (Doesburg, 1971, p.78, tradução nossa) e diferenciá-los entre si. Cada um desses elementos seria dimensionado de acordo com suas próprias propriedades e necessidades. Isto já estava bastante claro desde o manifesto de 1923, aqui retomado:

[...] Deixando o conceito de arte para trás, exigimos a construção de nosso ambiente de acordo com as leis criativas derivadas de um princípio fixado. Estas leis, em conexão com aquelas da economia, matemática, tecnologia, higiene etc., conduzem a uma nova unidade plástica. De leis conhecidas a um relacionamento conhecido entre elas. Até agora o campo da criatividade humana e as leis que governam sua construção não haviam sido examinados cientificamente. (Doesburg; Eesteren, 1971, p.67, tradução nossa)

O exame científico de cada elemento permitiria que eles fossem dimensionados no contato uns com os outros, de acordo com a medida certa e em resposta à funcionalidade. E tudo isso, ao vir a ser uma nova unidade plástica, tornaria legível e transparente todas as determinações em seu múltiplo relacionamento. Por isso, seria sem forma, ou melhor, sem os elementos obrigatórios da tradição empregados sem nenhum sentido. Predominariam as superfícies, as linhas e as massas plenamente capazes de revelar dimensão, escala, massa e espacialidade umas das outras. A cada elemento linear ou planar corresponderia um plano ou direção ideais infinitos sugeridos pela autonomia de cada elemento.

Dessa forma,

[...] A nova arquitetura já não possui nenhum fator passivo. Ela superou a abertura [ou a perfuração] no muro. A janela com sua abertura desempenha um papel ativo em oposição ao cerramento dos muros. Em nenhuma parte, aparece uma abertura ou um vão em primeiro plano [a mera perfuração], tudo está rigorosamente determinado por contrastes. Compare-se as diversas construções nas quais os elementos de que consta a arquitetura (superfície, linha e

massa) se encontram livremente situados em uma relação tridimensional. (Doesburg, 1971, p.79, tradução nossa)

Assim armada, a nova arquitetura podia ser econômica e funcional, sem-forma, não-monumental e só ter elementos ativos. A nova arquitetura abriu os muros e desfez-se da separação interior/exterior, pelo que os muros já não suportavam, o que proporcionava abertura e fluidez aos espaços. A nova planta seria aberta, pois os espaços eram divididos segundo a funcionalidade e organizados segundo divisórias interiores e muros protetores ao redor.

Por meio da unidade espaço-tempo, o exterior iria adquirir aspecto totalmente plástico.⁵ Mas não tentava enfiar todas as funções numa forma cúbica, antes projetava células espaciais centrífugas do centro de um cubo para fora.⁶ A nova arquitetura eliminara a simetria bilateral, pois se não havia repetição no tempo, não poderia haver fachadas frontais nem estandardização de elementos.⁷ O bloco de casas seria um todo tanto quanto a casa individual em si mesma. A igualdade das partes repousaria sobre o equilíbrio de suas dissimilaridades e não sobre a simetria. Em contraste com a frontalidade, originária de um modo de vida estático, a nova arquitetura oferece a riqueza plástica de um esquema de todos os lados relacionados no espaço e no tempo. Ela se havia desfeito da pintura como expressão separada da harmonia, como representação primariamente como superfície colorida. A nova arquitetura preferia a cor como meio direto de expressão em suas relações com espaço e tempo.⁸ A cor,

5 Giedion (1964) parece ter seguido esta sugestão de uma forma exterior escultórica ou plástica.

6 Esta parece uma descrição sumária de obras que compuseram a misteriosa exposição do arquiteto Frank Lloyd Wright, em 1910, quando entra na Europa via Berlim.

7 Aqui um conflito se dá com relação ao apreço do Deutscher Werkbund para com a estandardização, ainda que Theo van Doesburg de fato criasse uma correspondência espaço-temporal que seria muito importante para Giedion (1964) e para o entendimento que a arquitetura moderna tinha de si mesma.

8 Esta relação entre espaço e tempo, com que se relacionavam as superfícies exteriores da construção, materiais, transparências e cor, supomos que pensasse na

pensada desse modo não seria mais decoração, não haveria mais lugar para a decoração.

No ponto n. 16 e último deste manifesto (Doesburg, 1971), a nova arquitetura desempenhava um papel de síntese do Neoplasticismo, o qual reunia todas as artes. Sim, não há dúvida de que a arquitetura, como em Semper (2004) e Wagner (1892b), era a síntese e o regente coral de todas as artes, enfim encontrada pela operação elementarista do Neoplasticismo: “16. A arquitetura como síntese do Neoplasticismo. A construção é parte da nova arquitetura que, por reunir todas as artes em suas manifestações elementares, revela suas verdadeiras naturezas” (Doesburg, 1971, p.80, tradução nossa).

5.10 O desenvolvimento do Deutscher Werkbund e a República de Weimar

A derrota na Primeira Guerra Mundial, junto com a carnificina e a destruição em escalas inéditas, trouxera um afrouxamento do poder político da Alemanha guilhermina, com a abdicação do Kaiser Wilhelm II, em novembro de 1918, e a formação de um governo provisório do Partido Social-Democrata e do Partido Social-Democrata Independente alemão, o que deslocou o poder para longe dos militares. Em fevereiro de 1919, foi aclamada a nova Constituição Nacional Alemã e eleito presidente da República alemã o líder social-democrata Friedrich Ebert. Era a fundação das instituições e do governo da época que viria a ser conhecida como República de Weimar, que teve destino bastante irregular, com inícios incertos, um breve, mas brilhante episódio de sucesso, seguido da mais negra depressão em consequência do *crash* da Bolsa de Nova York, em 1929: a reestruturação da economia com pagamento das reparações de guerra fora obtida pelos social-democratas por meio da atração de capitais norte-americanos para o potencial todo da indústria alemã,

percepção com os corpos em movimento. De fato, este fator perceptivo já havia aparecido em Schmarsow (1994).

daí tamanho desastre em consequência da dependência da economia americana.

Nos incertos começos da República de Weimar, porém, oportunidades surgiam ou pareciam surgir e delas os social-democratas tentaram fazer bom uso. Na zona de influência do Werkbund, um entusiasmo surgiria com as novas oportunidades de construção, de enfrentamento do problema da moradia e do planejamento urbano, as possibilidades reais bem como as imaginárias. Entre os grandes personagens desse período estavam Walter Gropius, Bruno Taut (1880-1938), o crítico Adolf Behne (1885-1948) e Mies van der Rohe (1886-1969). Surgiriam grupos de arquitetos e artistas organizados para oferecer suas propostas aos novos governos social-democratas, como o Arbeitsrat für Kunst (Conselho do Trabalho para as Artes) e o Novembergruppe (Grupo Novembro), instituições que, como vai ficar claro, compartilhavam o ideal milenarista da obra de arte total (Conrads, 1971).

O Arbeitsrat für Kunst era uma organização política interessada em intervir positivamente nas decisões de governo e na montagem das novas instituições. Numa época de criação de instituições e de articulação entre as novas e as já existentes, o Arbeitsrat foi importante na criação da Bauhaus em associação com o Novembergruppe e com o Deutscher Werkbund – muitos dos associados ao Arbeitsrat eram também membros do Novembergruppe. Dessa associação à esquerda na política alemã da época surgiram muitas construções para a habitação popular, como os famosos *Siedlungen*.

Já o Novembergruppe era uma união de intelectuais e artistas fundada em 1918, cujo nome fazia referência à data da revolução de Weimar que se seguiu ao fim da Primeira Guerra Mundial. Os fundadores desse grupo foram os pintores expressionistas Max Pechstein (1881-1955) e César Klein (1876-1954), mas a lista de associados incluía Gropius, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno Taut, Erich Mendelsohn (1887-1953), El Lissitzky (1890-1941), Lyonel Feininger (1871-1956), Otto Müller (1874-1930), Gerhard Marcks (1889-1981), Heinrich Campendonk (1889-1957), Moholy Nagy (1895-1946), Alban Berg (1885-1935), Kurt Weil (1900-1950), Paul

Hindemith (1895-1963) e o dramaturgo Berthold Brecht (1898-1956). O objetivo da entidade era promover as artes de vanguarda e a alta cultura em geral, para o povo de preferência, com a realização de exposições de arte e arquitetura, concertos, dramas e conferências.

5.11 *Um programa para a arquitetura* (1918), de Bruno Taut

Bruno Taut, grande arquiteto e urbanista, no Natal de 1918, publicou, com apoio do Arbeitsrat Für Kunst, o panfleto *Um programa para a arquitetura* (Taut, 1971a, tradução nossa). Trata-se de um texto um tanto desigual e eclético, mas, por isso mesmo, revelador. Já de início o arquiteto declarava:

[...] Hoje não há arte. Só uma nova arquitetura pode reunificar as tendências dispersas à unidade com ela e que cada disciplina individual desempenhe um papel na construção. Não haverá mais fronteiras entre as artes aplicadas, a escultura e a pintura. Tudo será uma só coisa: arquitetura. (Taut, 1971a, p.41, tradução nossa)

A arquitetura em face da suposta falta de sentido das artes separadas, ou egoístas como diria Wagner (1892a), vê chegada a hora, com a reconstrução e a construção do primeiro pós-guerra, de ser, mais uma vez, o *regente coral* das outras artes e que sua finalidade fosse a finalidade comum, uma nova arquitetura. Só uma revolução espiritual criaria esta arquitetura, a qual necessitava ser desejada para tornar-se realidade efetiva. Os arquitetos de então deveriam preparar o caminho para as construções do futuro. Bem, todo plano utópico precisa de um futuro em que viria a realizar-se, isto é, a estrutura ideológica de um milenarismo secularizado, por contraste com a origem medieval e religiosa do fenômeno. Enquanto isso:

Apoiar as ideias arquitetônicas que, acima e além do aspecto puramente formal, lutam por concentrar todas as energias nacionais

no símbolo de um edifício pertencente a um futuro melhor e que demonstre o caráter cósmico da arquitetura, suas fundações religiosas, as assim chamadas utopias. (Taut, 1971a, p.41, tradução nossa)

É sintomático como em um século foi-se de Schinkel, sem milenarismo e sem esperanças de total reconstrução da sociedade após as guerras napoleônicas que tanto devastaram a Prússia, ao tratar problemas de forma arquitetônica e de estilo, no modo do classicismo; até Taut e ao Arbeitsrat für Kunst, com seu milenarismo da transformação social moderna, que paradoxalmente punha, mais uma vez, como primeiro objetivo construir, um edifício simbólico, simbólico de seu próprio milenarismo.⁹

Após esse preâmbulo, vinham as reivindicações e propostas. Algo que ainda hoje tem seu apelo, mesmo que ideologicamente modificado, era a proposta de um canteiro de obras experimental onde os arquitetos pudessem construir modelos até em escala plena. Novos *efeitos arquitetônicos* seriam testados e exibidos às massas interessadas em moradia, para que o leigo em geral conduzisse o arquiteto melhor do que o especialista inibido. Propunha também destruir todos os monumentos cuja fundição dos metais pudesse, de algum modo, cobrir despesas com a demolição de avenidas triunfais com a participação da indústria da construção experimental. Propunha além disso estabelecer colônias de artesãos e artistas no canteiro experimental. As decisões sobre a distribuição de recursos seriam tomadas por um conselho composto cinquenta por cento por arquitetos criativos e cinquenta por cento por leigos radicais.

5.11.1 Plano de construção das casas do povo

Taut (1971a) idealizou assentamentos habitacionais em larga escala não nas cidades, mas no campo, em conexão com grupos de

⁹ Trata-se da imagem da catedral de cristal que ocupava todo o cartaz de Oskar Schlemmer para a fundação da Bauhaus.

novos edifícios públicos, como teatros, teatros de música com alojamentos para *performers*. Estes edifícios representariam “[...] uma primeira tentativa de unir povo e artistas rumo a uma nova cultura [...]” (Taut, 1971a, p.42, tradução nossa). Esse êxodo habitacional ao campo era a fuga das metrópoles e de seu poder político apodrecido: “[...] O futuro está no novo desenvolvimento territorial que se autoalimentará” (Taut, 1971a, p.42, tradução nossa).

Esta última passagem evoca as Garden Cities britânicas, ainda que o colorido ideológico fosse muito mais radical. A ideologia continuava a ser aquela com que Wagner (1892b) interpretara a tragédia grega como o maior, senão o único, evento na história em que a mais elevada forma artística havia sido também a arte mais popular, o que passou a ser o sonho de todo artista radical. Também encontramos aqui ecos da reforma educacional dos ofícios por Semper (2010b). O texto detalha muitos aspectos sobre a contratação e acesso de arquitetos aos trabalhos em iguais condições, regras para concursos de arquitetos, sobre ação de inspetores públicos etc. O sistema educacional dos arquitetos tinha ênfase nos trabalhos de canteiro de obras, mas sem privá-los do contato com as artes criativas.

5.12 *Arbeitsrat für Kunst*: sob as asas de uma grande arquitetura (1919)

Este documento reunido por Conrads (1971) era uma versão condensada do texto *Um programa para a arquitetura*, de Bruno Taut, datado de 1918, apresentando um princípio-guia e seis reivindicações. Nessa ocasião o *Arbeitsrat* era dirigido por Gropius, Cesar Klein e Adolf Behne. Havia muitos artistas no conselho como Otto Bartning, Gerhard Marcks, Ludwig Meidener, Max Pechstein, Hermann Richter-Berlin, Karl Schmit-Rottluff, Bruno Taut e Wilhelm Valentiner, porém a liderança coube, contudo, aos arquitetos (Conrads, 1971).

Na convicção de que a revolução política devesse ser travada para libertar a arte após décadas de arregimentação ou subordinação, um grupo de artistas e amantes da arte reuniu-se em Berlim, com uma proposta comum. Pretendiam reunir todas as energias dispersas para reconstruir a vida artística como um todo [*Gesamtkunstwerk*] acima dos interesses profissionais [basta lembrar Wagner (1892a) e a crítica aos artistas profissionais ou comerciantes]. Em estreito contato com outras entidades similares em outras partes da Alemanha, o *Arbeitsrat für Kunst* esperava, num futuro não muito distante, levar seu programa à prática através de reivindicações. (Conrads, 1971, p.44, tradução nossa)

No frontispício do texto apresentava-se o princípio-guia:

A arte e o povo devem formar uma unidade.

A arte não será mais o prazer de poucos, mas a vida e a felicidade das multidões.

A meta é a aliança das artes sob as asas de uma grande arquitetura. (Work Council for Art, 1971, p.44, tradução nossa).

Estes pontos são bastante remanescentes de Wagner (1892a), tanto no diagnóstico quanto na prescrição curativa. No todo, os seis pontos correspondem a uma politização revolucionária da reforma das artes e ofícios proposta por Semper (2010b). O objetivo era, mais uma vez, a obra de arte total e a arquitetura como *regente coral*. Sobre tudo estava-se pondo ideologias à prova dos fatos. As seis reivindicações do documento eram:

1 – Moralização da política de órgãos do Estado no que tocava às leis da construção e ao fim dos privilégios de funcionários públicos. Supervisão centralizada do desenvolvimento desde a localidade até a cidade toda. A habitação popular como meio de levar todas as artes ao povo. Manter canteiros experimentais permanentes nos quais novos efeitos arquitetônicos pudessem ser testados.

2 – Dissolução da Academia das Artes, da Academia da Construção¹⁰ e da Comissão Provincial Prussiana da Arte nas suas formas existentes. Remanejamento dos professores dessas instituições através de uma redefinição de seus territórios, por outros vindos das fileiras das artes produtivas. Tudo isso feito sem a interferência do Estado [mas provavelmente com recursos do Estado]. A mudança das exposições de arte privilegiadas em exibições com gratuidade de ingresso.¹¹ (Conrads, 1971, p.44-45, tradução nossa)

Esta proposta mostrou-se irreal não apenas pela escassez dos recursos ou pela resistência das camadas sociais poderosas e conservadoras, mas por algo intrínseco às artes, que se desenvolveram autonomamente, cada uma por si mesma, com pontos de contato meramente eventuais. Quanto às artes produtivas, estas estavam decadentes, em vias de serem substituídas pelo *design*. Os arquitetos, eles mesmos, ao projetarem seus edifícios e as moradias populares, entendiam que se deveria cuidar da forma, com ou sem o concurso de artistas plásticos, como algo já incorporado à profissão, ainda que houvesse certo acanhamento em falar-se dela.

3 – Livrar toda formação em arquitetura, escultura e pintura da supervisão do Estado e fazer de toda instrução nas artes *button up*, com fundos estatais para treino de mestres oficiais em *workshops*.

4 – Dinamizar os museus como estabelecimentos educacionais do povo. Exposições temporárias, conferências e turismo cultural. Separação das matérias científicas em edifícios para este fim. Montar coleções a serem estudadas pelos trabalhadores das artes aplicadas com financiamento do Estado equitativamente distribuído.

5 – Destruição de monumentos sem valor ou daqueles prédios cujo valor artístico é muito inferior àquele dos materiais neles

10 Entre elas a Bauakademie de Berlim, que funcionava no famoso prédio projetado por Schinkel.

11 Mais uma vez, de acordo com a reforma educacional das artes e ofícios proposta por Semper (2010b).

empregados e a serem reciclados. Prevenção contra monumentos de guerra planejados prematuramente. Interromper os trabalhos nos museus da guerra propostos em Berlim e pelo *Reich*.

6 – Estabelecimento, dentro da legislação nova que se criava então, de um Centro Nacional para o Incentivo à Arte. (Conrads, 1971, p.45, tradução nossa)

Aqui há comedimento em relação ao *Um programa para a arquitetura*, de Bruno Taut (1971a, tradução nossa), eliminadas as demolições indiscriminadas quanto ao patrimônio, mas a intenção de demolir em escala respeitável e reciclar os materiais permanecia.

Em vários pontos deste manifesto a promoção das artes como um todo aparece, sempre justificada por fazê-la chegar ao povo e aos trabalhadores oficiais. Esse espírito surtiu grande efeito, basta um olhar a quantos museus brotaram em todo mundo desde então. Quanto aos trabalhadores oficiais, eles foram deixando de existir e, portanto, deixaram de ser uma prioridade como eram na reforma educacional de Semper (2010b).

5.13 *Novas ideias em arquitetura* (1919), de Gropius, Taut e Behne

Conrads (1971) apresenta sob o título *Novas ideias em arquitetura* um texto manifesto que era, de fato, três textos individuais de Gropius, Taut e Behne agrupados, conforme apresentamos a seguir

5.13.1 Gropius – Primeiro manifesto da Bauhaus

Em 1919, o Arbeitsrat montou, em Berlim, uma exposição de *croquis* de arquitetos desconhecidos, a denominada Exposição dos Arquitetos Desconhecidos, que invertia a ordem da disputa pelo poder, pois vencer o auto interesse do *star system* era quase imaginar o inimaginável. O catálogo da exposição não apresentou nenhum

nome, mas continha um texto de cada um dos três organizadores: Gropius, Taut, Behne. Durante esta exposição, simbolicamente sem dúvida, a Escola de Artes Aplicadas e a Academia de Belas Artes do Grão-Ducado de Weimar fundiram-se sob um novo nome, Staatliches Bauhaus. Gropius foi nomeado diretor dessa escola nova e experimental (Conrads, 1971).

Alguns trechos do texto do então diretor da Bauhaus revelam com clareza pontos programáticos importantes da nova escola. A começar pela interrogação:

O que é arquitetura? É a expressão cristalina dos mais nobres pensamentos humanos, de seu fervor, de sua humanidade, de sua fé, de sua religião! Isto é o que ela foi um dia. Mas quem dentre os viventes de nossa época amaldiçoada pela praticidade ainda compreende [...] sua natureza todo-compreensiva e capaz de tocar as almas? (Gropius; Taut; Behne, 1971, p.46, tradução nossa)

Este fragmento inicial do texto oferece uma bela compreensão do que a arquitetura foi no passado, mas deixa passar a profundidade com que condições sociopolíticas, econômicas e de simbolização do poder e da divindade pediam que houvesse o estilo ou a aparência adequada das coisas do mundo. Tanto que o registro da obra de arte total permanecia, e permaneceu com Gropius até o fim, até textos dos anos de 1950,¹² a despeito dos deslocamentos por que passaria:

[...] Todos os nossos trabalhos não são mais do que cacos, estruturas criadas para requisitos práticos e necessidades. Não poderiam satisfazer nossas expectativas por um mundo de belezas recém-constituído botton up, para o milagre da nova ascensão da catedral gótica. Não viveremos para vê-lo. [...] (Gropius; Taut; Behne, 1971, p.46, tradução nossa)

12 Veja-se adiante o aprofundamento do conceito de “arquitetura total” (Gropius, 1974).

Gropius, Taut e Behne (1971) acreditavam que o estilo estava morto porque a arquitetura estava morta e, assim, convocavam a imaginação para preparar os espíritos para o advento da nova arquitetura num futuro não muito distante:

[...] Escultores e pintores [...] construam na imaginação e esqueçam um pouco as dificuldades técnicas – o florescer da imaginação é sempre mais importante que a técnica, que sempre se adapta à vontade criativa do homem. Não há arquitetos nos dias de hoje, todos nós estamos meramente preparando o caminho daquele que irá novamente merecer o nome de arquiteto porque este significa: senhor da arte, a construir jardins em desertos e empilhar maravilhas em direção ao céu. (Gropius; Taut; Behne, 1971, p.46-47, tradução nossa)

O sonho da obra de arte total vivia então na imagem da catedral gótica, muito mais nacional do que o teatro grego como queria Wagner (1892b). Porém a catedral gótica era posta como o renascimento de algo que se perdera, mas que poderia retornar se seu espírito prevalecesse sobre o individualismo egoísta. Um século mais tarde, nossa época finalmente, exceto talvez em alguns redutos, esqueceu a *Gesamtkunstwerk* e com ela a esperança de um estilo. Contudo, o élan milenarista e esquerdista dos primeiros anos da República de Weimar continua a ter apelo, mesmo que para se manter tenha que se desfazer totalmente da estética, numa espécie de sacrifício ritual. As soluções em escala suficientemente grande estão estruturalmente fora de nosso alcance. Essas esperanças faziam parecer que a solução do estilo passaria pela solução técnica e social, o que não pode ser verdade porque cada bloco de exigências está em potencial conflito com os outros, ao contrário também do que pensava o método elementarista de projeto de van Doesburg (1971). Assim, com toda a nossa técnica e toda a nossa experiência de projeto moderno, o caos não parece diminuir à escala global, infelizmente.

Sem desperdiçar os avanços desde a polêmica da concentração e da estandardização no Werkbund, desde a incorporação do concreto,

do aço e do vidro não revestidos na construção, nas metodologias de projeto e nos sistemas do urbanismo moderno, ficamos mais livres para escolher ou aceitar as prioridades mutáveis do programa utilitário, do material e da técnica e, por fim, da estética. Não há estilo a descobrir ou a inventar, mas muito a criar a cada projeto com suas prioridades específicas

5.13.2 Bruno Taut: solo

O texto solo de Taut (Gropius; Taut; Behne, 1971) aprofundava-se na manobra retórica de nulificação geral do que apontasse com lentes de aumento para todas as mazelas de seu tempo a serem redimidas no preparo de um futuro grandioso. Este esquema não poderia ser mais literalmente milenarista. A digna atividade profissional dos arquitetos, com tantas construções úteis, se desempenhasse como o mundo supostamente necessitava então, era apresentada como significando tanto diante de um edifício moderno quanto este para o Angkor Wat, do Camboja; o Alhambra, de Granada; ou o Zwinger de Dresden.

Em nossa profissão não podemos ser criadores atualmente, mas prosseguimos e clamamos. Não cessaremos de buscar por aquilo que pode mais tarde cristalizar-se, nem deixaremos de clamar por companheiros que trilharão conosco o duro caminho, aqueles que sabem em profunda humildade que nada há hoje senão o primeiro clarão do amanhecer e que se preparam, esquecidos de si mesmos, para render-se ao surgir do novo sol. Convocamos a todos que acreditam no futuro. A dura espera pelo futuro é arquitetura no fazer-se. Um dia haverá uma visão-de-mundo e então haverá também seu símbolo, seu cristal – arquitetura. (Gropius; Taut; Behne, 1971, p.47, tradução nossa)

O problema era bem concebido pelo arquiteto, até certo ponto. Sua expectativa de que se formasse uma nova visão-de-mundo não

se realizou, mas sim a formação de muitas visões-de-mundo, por isso não pode haver um estilo, mas formas significativas que se comunicam numa miríade de modos.

5.13.3 Adolf Behne: solo

Behne (Gropius; Taut; Behne, 1971) escreveu como um crítico de arte, isto é, sobre o que estava exposto na mostra dos arquitetos desconhecidos e sobre como estavam expostos. Os *croquis* dos arquitetos estavam postos à venda para difusão de seu trabalho, para sustentação deles, e para promover um vislumbre da arquitetura do futuro.

Os organizadores da exposição não esperavam que esnobes viessem visitar e adquirir os *croquis* arquitetônicos, estes procuravam a sensação, ou o efeito. Mas acreditavam que haveria um público mais responsável em sua concepção e relação com a arte. Esses compradores, apoiadores da causa e dos artistas, encontrariam, esperava-se, um prazer mais profundo nos *croquis* do que em muito papel com desenhos livres. Behne argumentava que “[...] *croquis* arquitetônicos, num grau mais alto do que trabalhos gráficos livres, se dirigem à vontade e assim cumprem uma missão, pois devemos evitar que os amantes da arte sejam passivos consumidores da arte.” (Gropius; Taut; Behne, 1971, p.48, tradução nossa). O público da Exposição dos Arquitetos Desconhecidos era muito diferente do habitual nas exposições de arte. Esperava-se que nada fosse pequeno naquela *modesta* exposição.

5.14 Programa da Staatlicher Bauhaus (1919), de Walter Gropius

O *Programa da Staatlicher Bauhaus*, ou *A casa pública da construção* (Gropius, 1971a, tradução nossa) foi publicado em Weimar no ano de 1919, um mês após a fusão da Escola de Artes Aplicadas e da

Academia de Belas Artes do Grão-Ducado de Weimar. A escola foi renomeada e Gropius nomeado diretor (Conrads, 1971).

O programa da Bauhaus agrupava a formação nas belas artes, ou as “artes do desenho” de Vasari,¹³ e a formação nos ofícios ou artes aplicadas. Distinguia arte, que não pode ser ensinada, das técnicas que podiam ser ensinadas. Todos eram artesãos, aprendiam um ofício e o desempenhavam produtivamente. Os talentos extraordinários que surgissem, seriam os artistas livres, arquitetos, pintores e escultores. A Bauhaus formava artesãos e propiciava oportunidade aos talentos de se desenvolverem nalgum ponto das artes visuais. “O fim último das artes visuais é o edifício completo” (Gropius, 1971a, p.49, tradução nossa), um mito institucional que a produção já desautorizou milhões e milhões de vezes; é o mito da *Gesamtkunstwerk*.

No princípio programático da *Casa pública da construção* (Gropius, 1971a), *todos somos artesãos*, há uma propensão à democracia no trabalho, bem como nos vários documentos do Arbeitsrat für Kunst. Há também um olhar para o futuro e para a total reconstrução da sociedade, que faria com que houvesse novamente a arquitetura síntese das artes. Na versão do arquiteto alemão, algo já então bem difundido na comunidade do Werkbund, o artesão se fez acrescentar ao esquema da obra de arte total de Wagner (1892b) e de Semper (2010b), à qual proveria uma base social e superaria o caráter demasiado especulativo wagneriano. O projeto pedagógico da Bauhaus refletia essa montagem de duas fontes distintas: “[...] criemos uma nova guilda de artesãos sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre artesão e artista” (Gropius, 1971^a, p.49, tradução nossa).

13 Arquitetura, pintura e escultura eram consideradas as “artes do desenho” por Giorgio Vasari, conforme argumenta na obra *Vidas dos mais ilustres arquitetos, pintores e escultores*, publicada em 1550 (Vasari, 2012, tradução nossa).

5.14.1 Metas e ensino da Bauhaus

“Reunificar todas as disciplinas das artes práticas – pintura, escultura, artesanato e ofícios – como componentes inseparáveis da nova arquitetura” (Gropius, 1971a, p.50, tradução nossa). Esse pode ser tomado como o princípio primeiro da Bauhaus, em que todas as disciplinas das artes práticas eram dependentes do ensino dos ofícios de caráter prático, cujo fim último era a obra de arte unificada, a *Gesamtkunstwerk*. Os componentes inseparáveis de uma nova arquitetura estavam lá, uma comunidade de futuros artistas e operários qualificados.

A Bauhaus constituiu-se com um programa da ética do trabalho depurado de tudo que lhe fosse postíço e não essencial. Outra questão era saber diferenciar o necessário do meramente postíço, o que era supostamente feito com o ensino prático na oficina, treino com *a mão na massa*, treino nos ofícios no formato sadio da reforma do ensino profissional proposta por Semper (2010b), havia mais de meio século. Afinal, arquitetos, escultores e pintores eram tão artesãos como os oficiais, apenas destacavam-se pela graça do belo que era concedida a sua busca laboriosa. Esta ética era democrática e favorecia o igualitarismo contra a arrogância dos esnobes. Assim, eram princípios da Bauhaus relativamente ao ensino profissional:

- 1) Completo treinamento nos ofícios e em disciplinas práticas para todos os estudantes, inclusive de arquitetura, pintura e escultura. “[...] A escola é serva da oficina e um dia será absorvida por ela. Assim, na *Bauhaus* não havia professores e alunos, mas mestres, jornaleiros e aprendizes” (Gropius, 1971a, p.51);
- 2) O modo de ensino advinha do caráter da oficina, o que significava a aceitação de tudo que fosse criação autêntica: formas orgânicas desenvolvidas pela perícia manual, evitar toda a rigidez, prioridade à criatividade, à liberdade individual (pelo que entrava em choque com o grupo De Stijl) e estrita disciplina de estudos;

- 3) Exames para mestres e jornaleiros de acordo com os estatutos corporativos diante de um conselho de mestres da Bauhaus;
- 4) Colaboração dos alunos nos trabalhos dos mestres;
- 5) Assegurar contratos de trabalho, inclusive para os estudantes;
- 6) Planejamento conjunto de projetos estruturais grandes e utópicos – edifícios públicos e edifícios para cultos religiosos, sempre de olho no futuro. Colaboração de todos os mestres e estudantes – arquitetos, pintores e escultores – nesses projetos com a finalidade de gradualmente atingir a harmonia entre todos os membros e partes que perfazem a arquitetura;
- 7) Contato permanente com os líderes dos ofícios e da indústria do país. Contato com a vida pública e com a sociabilidade;
- 8) Pesquisa sobre a natureza das exposições para resolver o problema de como exibir trabalhos visuais e esculturas nos espaços interiores da arquitetura;
- 9) Encorajar relacionamento amistoso entre mestres e estudantes fora do trabalho, como drama, conferências, poesia, música e bailes à fantasia. Estabelecimento de um cerimonial de vitalidade nesses encontros.

Como se vê, a Bauhaus praticava a síntese ou integração das artes na prática diária das oficinas. A hierarquia buscava reproduzir a hierarquia medieval do trabalho, supostamente igualitária e democrática. Já depois da exibição de um urinol como possível escultura numa exposição de arte por Duchamp e de todos os arames e papéis recortados por Picasso e por Tatlin, entre outros, a Bauhaus concebia as artes espaciais, por falta de melhor termo, ainda ao modo das “artes do desenho” de Vasari (2012), não reconhecendo os novos gêneros artísticos nem os problemas postos por sua exibição. Os mestres, antigo termo corporativo, eram arquitetos, escultores e pintores e a integração das artes, a *Gesamtkunstwerk*, era concebida segundo a *lenda*, talvez, de que as obras góticas e medievais em geral fossem idealizadas e decididas de comum acordo entre os mestres das várias corporações. O desenvolvimento posterior da arquitetura,

da tecnologia e das artes pediu por modos de possível integração de tudo que fosse potencialmente discordante na centralidade do arquiteto, coordenando todos os gêneros tradicionais bem como os que iam surgindo.

As festas de sociabilidade da Bauhaus devem ter sido muito interessantes a julgar pelas fotografias que restaram e das fantasias de professores e estudantes. Para os espetáculos dramáticos, os *designers* da escola desenvolveram cenografias e trajes de cena ainda mais curiosos e com inventividade próxima às artes plásticas de então, em particular trajes com aspecto de esculturas construtivistas.

Com relação à grade curricular, conforme Gropius (1971a), a proposta de ensino da Bauhaus visava cobrir todas as áreas práticas e científicas do trabalho criativo por meio de oficinas permanentes para todos os ramos de ofícios. Todos os estudantes eram treinados em um ofício e esses envolviam o trabalho técnico em vidro, tecelagem, couro, madeira, metal etc., bem como, no outro lado do espectro, o aprendizado do desenho, da pintura, da escultura, da arquitetura, da ciência e da teoria. As oficinas também incluíam cenografia e gravura.

A proposta pedagógica da Bauhaus buscava derrubar a barreira hierárquica existente entre as artes livres – arquitetura, escultura e pintura – e os ofícios. Assim, a disciplina de história da arte, por exemplo, focava mais na história de técnicas e métodos do que nos estilos. Os estudantes ainda aprendiam ciências dos materiais, anatomia ou modelo ao vivo, teorias físicas e químicas da cor, métodos racionais de pintura e contabilidade, além do regulamento que orientava o funcionamento da Bauhaus. As formas de ensinar sofriam reestruturação permanente e contemplavam ciclos de conferências.

5.15 Manifesto pela primeira exposição da Bauhaus (1923), de Oskar Schlemmer

A expressão “para aqueles que desejam construir a catedral do socialismo” (Schlemmer, 1971, p.69, tradução nossa) constava de

um panfleto publicitário a ser distribuído junto com o catálogo da mostra, que ocorreu de junho a setembro de 1923, na Bauhaus, em Weimar. O panfleto foi escrito pelo pintor Oskar Schlemmer (1888-1943) sem a aprovação do birô dirigente, que ele mesmo comandava. De última hora, a equipe da Bauhaus tentou recolher os folhetos, mas alguns escaparam para a imprensa local, o que tornou a sua permanência em Weimar ainda mais difícil (Conrads, 1971), em razão do perfil conservador da cidade. Em 1924, a Bauhaus se mudaria para Dessau, cidade de perfil político mais à esquerda, ocupando edifício projetado por Gropius.

5.16 *Vem aí o novo engenheiro (1923), de Werner Graeff*

Publicada pelos editores associados Hans Richter (1888-1976), pioneiro cineasta, Werner Graeff (1901-1978), escultor, e El Lissitzky, a *Revista G* tinha um programa editorial, como afirma Conrads (1971), alinhado com as posições do grupo De Stijl e com a teoria da construção elementarista de Theo van Doesburg. A publicação tinha ainda como contribuintes externos o escultor Naum Gabo (1890-1977), o historiador da arquitetura e da arte Nikolaus Pevsner (1902-1983) e o próprio Theo van Doesburg, em Paris. Foi um encontro de forças entre o De Stijl e o construtivismo soviético de Lissitzky.

Graeff, em 1920, havia subscrito o *Manifesto realista*, e o programa editorial da *Revista G* apresentava novamente aquele manifesto:

[...] O elemento essencial para a criação da forma elementar é a economia. Uma relação entre força e material. Isto pede meios elementares e completo domínio desses meios. Ordem elementar, adesão às leis [...].

[...] A nova geração de engenheiros está crescendo, isto significa: primeiro a perfeição e, então, a finalidade da tecnologia mecânica.

O último voo poderoso da tecnologia mecânica, porque as leis requerentes são um componente da nova visão de mundo que foi dominada e os meios para a criação das formas elementares estão perfeitamente claros para o novo engenheiro. [...].

Acima de tudo, um campo imenso e magnífico, cujos primeiros contornos estão surgindo na ciência e na arte, vai se abrir aos líderes dentre os novos criadores. Numa década, hipóteses evoluirão a teorias e finalmente em leis dominadas. Então, a capacidade de tratar cada nova demanda de modo absolutamente elementar vai impulsionar adiante somente quando tiver se tornado a carne e o sangue do homem. (Graeff, 1971, p.71, tradução nossa)

Este texto curto e do punho de um editor, e não de um profissional às voltas tanto com o entusiasmo quanto com as dificuldades, nos dá uma ideia bem clara do quanto a indústria de então e a solução oferecida pelo método elementarista de Theo van Doesburg suscitavam esperanças de uma emancipação generalizada do atraso, da miséria e, por fim, do próprio trabalho. Todas estas promessas vinham embaladas na obra de arte total no formato elementarista de De Stijl.

5.17 *Teses de trabalho* (1923), de Ludwig Mies van der Rohe

O texto do arquiteto Mies van der Rohe (1971a), *Teses de trabalho*, publicado no primeiro número da *Revista G*, conciso e objetivo como todos os seus escritos, soava como um chamado ao trabalho arquitetônico que já teria se envolvido o bastante com a teoria. Era uma exposição diagramática do que rejeitava e do que se devia ter como certo e permanente. Nenhum texto que pudemos examinar desde a criação do Werkbund era tão diretamente dirigido ao mundo profissional. Rejeitava a especulação estética, a doutrina e todo o formalismo. O tema era o edifício de escritórios de múltiplos andares, esqueleto de concreto armado e pele de vidro, um esqueleto de

peças horizontais e verticais somente, o que De Stijl aplaudia. Esta ideia surgia após os projetos de arranha céus em concreto e vidro, de 1921, em Berlim, que eram proféticos da obra que viria a realizar nos Estados Unidos. De entremeio, houve seus interessantes projetos, um tanto experimentais, para casas de alto padrão e, sobretudo, o Pavilhão Alemão na Exposição de Barcelona, em 1928. Estas obras, e o pavilhão em particular, lhe valeram a acusação de formalismo por Banham (1967), mais que isso, o autor fez do Pavilhão de Barcelona, ao lado da Villa Savoye, as mais acabadas tentativas de obras primas do estilo da Modernidade.

5.18 Construção industrializada (1924), de Ludwig Mies van der Rohe

O texto de van der Rohe (1971b), *Construção industrializada*, de 1924, já não tem aquela clareza diagramática das *Teses de trabalho* (Rohe, 1971a) e tem um desenvolvimento por circunvoluções. Saudava que o tema havia finalmente atraído um público de interessados, mas apresentava certas condições para o alcance dessa industrialização da construção. Apesar das ressalvas que iria apresentar, afirmava: “Se formos bem-sucedidos em levar adiante a industrialização, os problemas sociais, econômicos, técnicos e também artísticos serão de pronto resolvidos” (Rohe, 1971b, p.81, tradução nossa). Talvez esta profissão de fé pareça atribuir muito telegraficamente poderes milagrosos à indústria, mas bem entendido, a obra de arte total de Wagner (1892a) não se justificava e procurava demonstrar sua viabilidade no poder produtivo da indústria e da ciência moderna? Mies van der Rohe (1971b), nesse particular só, era mais breve e dava seu ponto já provado no mundo dos fatos.

Quanto à industrialização da construção, aplaudia os sucessos de produção em usina e montagem em canteiro dos esqueletos construtivos de aço e, mais recentemente, de madeira (o concreto e a argamassa armados ainda eram muito pouco utilizados na Alemanha).

Tudo o mais além do esqueleto permanecia, porém, tradicional ou então com algumas aventuras tecnológicas que deixavam um tanto a desejar. Uma industrialização total estava muito longe no horizonte pois os materiais tradicionais como o tijolo, tinham melhor performance do que as novidades que eram leves, mas muito pobres em isolamento. Vulneráveis aos elementos e ao clima, não podiam ser base de uma extensa industrialização, a Modernidade, assim pensava van der Rohe (1971b), ainda estava por criar o material ideal para esta tarefa tão versátil. Mas notava que ninguém reclamava da aparência industrial do automóvel nem esperava que artesãos de velhas carruagens emprestassem seu toque aos novos automóveis. Assim, pensava, seria com a casa industrializada.

5.19 Sobre a forma arquitetônica (1927), de Ludwig Mies van der Rohe

Este texto é uma famosa carta de Mies van der Rohe ao doutor Riezler, editor do jornal do Werkbund, *Die Form*, em seu segundo ano de publicação. Sobre o Weissenhoffsiedlung, inquiriam os dois interlocutores se aquelas casas iriam algum dia encher-se de vida. Seria esta nova arquitetura abraçada pela vida de modo a tornar-se uma única com a comunidade lá vivente? A carta, segundo Conrads (1971), parecia erigir uma ponte entre as posições de Muthesius (1971) e van der Velde (1971) e reconciliar as necessidades da indústria com a individualidade criativa. Van der Rohe declarava:

[...] não sou contrário à forma, mas somente contra a forma como finalidade em si mesma. E faço isso como resultado de muitas experiências e do *insight* que conquistei com elas.

Forma como finalidade termina sempre em formalismo, como voltado para fora aquilo que deveria voltar-se para dentro. Mas só um interior vivente tem um exterior vivente.

Apenas intensidade de vida tem intensidade de forma.

Todo *como* é conduzido por um *o quê*.

O informe não é pior que o sobre formado.

O informe é nada, o sobre formado é mera aparência.

Forma real pressupõe vida real. Mas não algo que já tenha existido, nem algo meramente pensado.

Aqui está o critério.

Do processo criativo avaliamos o começo e não o fim.

Isto mostra precisamente se a forma foi descoberta a partir da vida ou se para si mesma.

Por isso considero o processo criativo tão essencial.

A vida é para nós o fator decisivo.

Em toda sua plenitude, em seus compromissos reais e espirituais.

Não será esta uma das tarefas mais importantes do *Werkbund*, iluminar, fazer visível, a situação real e espiritual em que estamos, para ordenar suas correntes e assim liderar?

Não deveríamos nós deixar tudo o mais aos poderes criativos? (Rohe, 1971c, p.102, tradução nossa, *italico* nosso)

5.19.1 Comentário

Todo o pensamento que evoca a vida é simpático, pois evoca a vida e não a morte. Mas apresenta a vida como um processo, o que significa uma coisa após a outra incessantemente; como na sucessão supostamente interminável das gerações. Mas a vida experimentada pelo vivente não é um processo, não é uma coisa após a outra, mas nascimento, crescimento, maturidade, decrepitude e morte, uma série finita, porém indeterminada, pois não sabemos quando cada evento chegará. Enquanto isso, tudo nos inspira cuidado com a vida e o vivente. Se um projeto faz apenas parte de uma série, de uma coisa após a outra, ele é determinado pelo maquinismo civilizado moderno. A vida, contudo, pensada de modo diverso transparece no modo concreto e sensível do vivente. Mas não é fácil saber o que van der Rohe (1971c) tinha em mente.

5.20 *Princípios de produção da Bauhaus* (1926) de Walter Gropius

O texto *Princípios de produção da Bauhaus* (Gropius, 1971b) é um balanço da atividade da Bauhaus após a mudança para Dessau e após a absorção do projeto elementar do De Stijl (1971a) e de van Doesburg (1971). De Stijl parece ter sido instrumental em deslocar a Bauhaus da esfera de uma utopia dos ofícios dos primeiros anos da República de Weimar à utopia da obra de arte total, simbolizada pela catedral de cristal e pelo nivelamento da arte a ofícios, pois todos seriam oficiais e teriam um ofício. A orientação de De Stijl (1971a) foi modificada e complementada pelo conhecimento preciso dos processos industriais. Basta comparar a célebre cadeira neoplástica de Rietveld, desenhada em 1920, com uma cadeira do arquiteto Marcel Breuer (1902-1981), que substituiu os cantos retos pelos cantos curvos necessários aos tubos de metal dobrados em ângulo, pois articulações sem curvas seriam impossíveis com o maquinário. O esperanto plástico de De Stijl (1971a) *fazia água* até certo ponto nesse encontro com a indústria, mas nem por isso deixou de contribuir com sua teoria do projeto elementar para que surgissem o *design* e a arquitetura modernas.

Ainda nos anos de Weimar, conforme observado por Conrads (1971), quando De Stijl estava no auge de sua influência, van Doesburg ministrou cursos naquela cidade, nas proximidades da Bauhaus, especula-se que por almejar uma posição de professor naquela instituição, o que Gropius não permitiu, para assegurar-se de sua liderança. Mas o prédio que projetou para a Bauhaus em Dessau é um nítido tributo ao De Stijl. O método elementar foi, nos parece, instrumental à superação dos ofícios ou artes aplicadas e para que aparecesse um novo perfil profissional que era o designer.

O balanço de atividades feito por Gropius (1971b) apontava para a habitação, dos simples utensílios à casa acabada, como “[...] procura sistemática para relacionar utensílios e mobília racionalmente. Para tanto realizava-se pesquisa prática e teórica nos campos formal, técnico e econômico para derivar o *design* do objeto de suas

funções e relações” (Gropius, 1971b, p.95, tradução nossa). Este *design* pretendia-se tão adequado para o homem moderno como sua vestimenta; a chamada *cozinha Frankfurt*, projetada pela *designer* austríaca Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000) sob a direção do arquiteto Ernst May, por exemplo, foi um produto nessa mesma orientação, porém de um senso prático e social aparentemente mais intenso, como seria de se esperar de um órgão de uma prefeitura de uma grande cidade como Frankfurt.

No *design* do objeto, de acordo com o pensamento de Gropius (1971b, p.95, tradução nossa), “[...] deve-se começar com o estudo de sua natureza, para que sirva a seu propósito, sua performance, durabilidade, economia e beleza”. Pela resoluta consideração dos métodos modernos de produção, construção e materiais, as formas vão evoluir de modo que sejam frequentemente surpreendentes e não usuais, pois desviam do convencional e cingem-se “[...] à limitação ao que é característico, formas e cores primárias, prontamente acessíveis a todos; simplicidade na multiplicidade, utilização econômica do espaço, material, tempo e dinheiro” (Gropius, 1971b, p.95, tradução nossa).

A criação de tipos *standard* para a produção de todas as utilidades práticas de uso diário é uma necessidade social. [...] A casa e a mobília são bens de consumo de massa, e seu *design* tem mais a ver com razão do que com paixão [...] A máquina – capaz de produzir produtos standardizados – é um instrumento eficaz com o qual pode-se, com ajuda de elementos mecânicos – vapor e eletricidade – livrar o indivíduo do trabalho manual na satisfação das necessidades diárias e prover produtos em massa mais baratos e melhores do que aqueles feitos manualmente. [...] Não há perigo de que a standardização venha a forçar o indivíduo a uma única escolha, pois devido à competição natural, o número de tipos disponíveis de cada objeto será sempre amplo o bastante para prover o indivíduo com a escolha do *design* que melhor o satisfaça. (Gropius, 1971b p.96, tradução nossa)

Observemos que este é um programa de *design* para produção em massa, que nunca vai à prática sem *trancos e barrancos*, mas é a receita do que se faz até hoje.

As oficinas da *Bauhaus* [que abandonavam a produção tradicional que tinha os ofícios ou artes aplicadas como espinha dorsal], são essencialmente laboratórios nos quais se elaboram protótipos de objetos adequados à produção em massa, típicos de nosso tempo e sempre melhorados. (Gropius, 1971b, p.96, tradução nossa)

A transição da proposta de ligar os ofícios técnicos às belas artes passou pela influência do De Stijl na Bauhaus, visível até mesmo em Gropius: “Tão cedo quanto 1923 (numa carta de 5 de outubro) Feininger notava quanto a atitude de Gropius para com os ofícios manuais e os produtos industriais havia mudado. Em 1925, com a transferência para Dessau, esse processo estava completo” (Conrads, 1971, p.95, tradução nossa). O *designer* como o novo profissional surgido desse processo, segundo Gropius (1971b), deveria ter a formação clássica e da oficina, o conhecimento exato dos elementos do *design* formal e da técnica, bem como mecânicos em suas leis básicas.

A *Bauhaus* reunia gente criativa e de talento com ampla experiência prática do curso de produção real, eles se encarregavam do trabalho experimental até a produção.

Os produtos reproduzidos dos protótipos desenvolvidos pela *Bauhaus* podiam ser oferecidos a preço acessível devido aos métodos da produção em massa (standardização, economia em força de trabalho e materiais) e por venda em larga escala. [...] O perigo de declínio da qualidade do produto em relação ao protótipo, quanto aos materiais, quanto à mão de obra, como resultados da produção mecanizada terá meios de correção. A *Bauhaus* combate o substituto barato, a mão de obra inferior e o diletantismo do artesanato manual por um novo *standard* de qualidade. (Gropius, 1971b p.96-97, tradução nossa)

Aqui alguns comentários se fazem necessários. Com as vanguardas após 1918, a qualidade do produto vai deixando de ser compreendida como problema de estilo; a estética permanece lá, mas de mãos dadas com a produção e a função. Ao contrário do velho artesanato deplorado por Loos (1971) como fonte de miséria, os ofícios não foram simplesmente destruídos, mas tornaram-se segmentos da produção, aqueles dos produtos personalizados e o da feitura de protótipos para a indústria. A Bauhaus teve entre outros méritos ter dado impulso a este deslocamento, algo de cuja produtividade ninguém duvida.

Apesar dos deslocamentos de conceitos ao longo do percurso da Bauhaus, podemos flagrar Gropius (1974), ao lado de Giedion (1964), nos anos de 1950, ainda atados à obra de arte total, não importa por quantos deslocamentos ela tenha passado. As expectativas históricas do arquiteto eram, é verdade, mais modestas que as do historiador da arte, as quais tivemos ocasião de examinar no capítulo anterior. Mas o milenarismo da obra de arte total ainda estava presente, a síntese de todas as atividades humanas ao redor da arte, no formato próprio a Gropius (1974), que era o trabalho cooperativo:

O arquiteto ou o urbanista, dignos desses nomes, deve dispor de visão e fantasia a fim de chegar a uma verdadeira síntese para a cidade do futuro cuja concretização eu gostaria de chamar 'arquitetura total', para alcançar semelhante altitude de trabalho é mister que tenha a paixão do amante e a boa vontade respeitosa de cooperar com outrem. Pois, por mais notável que seja, ele não pode levar a cabo sozinho esta tarefa. A unidade de expressão arquitetônica regional, que todos nós tanto desejamos, dependerá, em grande escala, na minha opinião, do desenvolvimento do trabalho criativo do grupo. (Gropius, 1974, p.220)

A esta altura do trabalho convém fazer um breve balanço dos deslocamentos pelos quais uma questão, o estilo da Modernidade, foi passando à medida que um modo de proposição se mostrava já anacrônico e necessitando ser substituído por outro, que ainda parecesse

fazer sentido e a proporcionar um caminho de ação viável por certo tempo. Há que se pontuar que o Deutscher Werkbund, o Arbeitsrat für Kunst e o Novembergruppe eram todos alinhados, desde antes da Primeira Guerra Mundial, com a política social-democrata que geriu o país durante quase toda a República de Weimar. Alguma forma de milenarismo ou outra perpassava todas essas iniciativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou rastrear o percurso do projeto do estilo da Modernidade que, segundo a documentação a nós disponível, surgiu na Alemanha com o arquiteto Karl Friedrich Schinkel, entre 1806 e 1841, e manteve-se viva como questão aberta à investigação e ao projeto até a criação da arquitetura moderna naquele mesmo país, já nos tempos do Werkbund e da Bauhaus. Esta continuidade da questão na Alemanha não diz que este país tenha feito a melhor arquitetura no período, aliás franceses e ingleses foram muito mais inventivos e capazes de acolher as inovações tecnológicas da Revolução Industrial. Mas diz do pendor teórico daquela nação, que parecia ruminar o que as outras faziam, haja vista que o provável maior arquiteto moderno tenha sido um suíço-francês e não algum de seus contemporâneos alemães do Werkbund. Mas que não se esqueça, tampouco, de sua passagem pelo escritório de Behrens, em 1909 e 1910, e sua dívida doutrinária para com o De Stijl.

Assim, a pesquisa começa sua narrativa com Schinkel, o maior dos arquitetos alemães do século XIX, também um muito respeitável teórico, que, entre 1820 e 1835, formulava o estilo como construção de acordo com o caráter estético, utilitário e construtivo do edifício. O arquiteto *faria estilo* na medida que formalizasse a partir do material, das funções e da técnica sem imitação das formas naturais como o faziam a pintura, a escultura e as artes aplicadas. Desde logo, formalizar a arquitetura era fazê-lo verdadeiramente. Esta era a missão

artística da arquitetura, criar formas verdadeiras do espírito-natureza, o deus ou o panteísmo de acordo com Hegel (1996). Repare-se que isto era muito diferente do determinismo ou da causalidade técnico-material, pois esta eliminava a referência à transcendência ou ao espírito. As referências filosóficas de Schinkel no conjunto de sua obra já traziam uma forte noção de épocas históricas caracterizadas por diferentes figuras da concreção sensível do espírito nos diversos passos de seu devir. É de se notar que as artes decorativas ou aplicadas não compareciam às proposições de Schinkel (2006b) sobre o estilo, algo que permaneceria na primeira metade do século XIX tal como os autores comparecem na coletânea organizada por Herrmann (1992) aqui examinada.

Dentre esses autores, Heinrich Hübsch, jovem arquiteto que viria a ter importante posição em obras de restauro como a catedral romanesca de Speyer, ou basílica imperial, publicou, em 1828, o texto *Em que estilo deveríamos construir?* (Hübsch, 1992a) no qual fez do tão sonhado estilo da Modernidade, um projeto, aliás um projeto arquitetônico genérico, o *Rundbogenstil*, estilo do arco redondo imitado ao romanesco, em oposição ao grego e ao gótico, como candidato ao estilo da Modernidade e da nacionalidade. A justificativa era aparentemente materialista, isto é, as virtudes construtivas e estruturais do arco e das arcadas redondas, mas no fundo era metafísica, para não dizer nacionalista. Suas concepções de teoria arquitetônica e de tempo histórico eram bem interessantes, tanto que foram em parte apropriadas por Le Corbusier (1925).

Da mesma geração que Hübsch, Rudolf Wiegmann (1992) comparece na coletânea de Herrmann (1992) como representante do Romantismo, rechaçando regras e disciplinas rígidas no trabalho, como aquelas da imitação dos estilos de épocas passadas que via por toda parte, inclusive, na imitação do Romanesco em Hübsch (1992a), como pretensa fonte do estilo da Modernidade. Depositava toda sua esperança na livre criatividade individual, a qual conduziria ao estilo da Modernidade no registro da uniformidade sem imposição de regras. A despeito de sua liberalidade, na disputa entre o gótico e o grego como estilos nacionais, Wiegmann

(1992) permanecia, como Hübsch (1992a), no plano puramente especulativo, isto é, alheio ao que a Revolução Industrial produzia em seu tempo na Inglaterra. Esse alheamento se justificava em seu sistema de pensamento no qual o espírito determinava a matéria e não o contrário.

Carl Albert Rosenthal (1992) destacava um aspecto fundamental da questão estilo: por que, afinal, dever-se-ia praticar um único estilo? Enfim, não se entendia que havia sido assim no passado? Sua resposta: “[...] importa sim que seja praticado um só estilo pois este é a infusão nas produções da época de seu próprio espírito [qualificado ulteriormente como do tempo, da nação, etc.], a infusão por toda parte dentro da nação” (Rosenthal, 1992, p.114, tradução nossa). No Ocidente cristão, a religião havia sido um fator de uniformização das nações e do estilo. Em seu tempo, o caráter elevado do cristianismo novamente parecia conduzir a um estilo da Modernidade uniformizado demais ou a uma ausência de estilo. Mas esperava que o cristianismo, por outro lado, afastasse os estilos das nações antigas. Porém, era da essência do cristianismo conduzir a uma “perfeição infinita” (Rosenthal, 1992, tradução nossa). Desses argumentos e do ceticismo hegeliano para com a arte na Modernidade, surgiam expectativas modestas para com a originalidade do estilo que estava por vir.

Em seu discurso, Wolff (1992) exibia confiança em que os debates e as reuniões de arquitetos pudessem dar unidade aos esforços pela arte e pela ciência da arquitetura e conduzir a um consenso teórico e prático sobre regras básicas para a prática artística “Fundadas sobre as leis constantes da ótica e sobre as exigências do senso estético normal” (Wolff, 1992, p.126, tradução nossa). Estas esperanças suscitadas pelo esforço de pensar e debater vinham acompanhadas de imagens sugestivas sobre o destino da arquitetura. Destino que a noção moderna de comunidades humanas estruturadas por normas universais poderia criar ao adquirir a capacidade que lhes parecia oposta, isto é, criar o estilo como um paradoxal consenso discursivo. O apego do autor à filosofia da história estava longe de ser, contudo, a única voz a pronunciar esperanças que a história não tardaria a pôr a duras provas. A racionalidade ética cristã iria ceder o passo

à racionalidade industrial, a despeito de algumas irracionalidades que *vinham junto no pacote*, as quais, por exemplo, atemorizavam Hübsch (1992b).

Sobre os “princípios básicos da arquitetura”, a resposta de Wolff (1992) recaía sobre a simetria e a concepção da beleza nas proporções. Haveria uma *necessidade* de simetria bilateral que seria o princípio artístico básico da arquitetura, a marca da “harmonia infinita” (Wolff, 1992, tradução nossa), uma necessidade derivada da natureza do corpo humano e dos animais superiores. Mas essa era uma construção da simetria pela via tradicional do antropomorfismo, uma concepção profundamente difundida naquele ambiente cultural. Semper (2004), vinte anos mais tarde, construiria os elementos formais puros do belo sobre uma base de conceitos semelhantes.

Dentre os arquitetos que a coletânea apresenta como representativos de uma época que se esvaía, há pelo menos um que estava de olho na construção metálica de origem britânica, sem deixar o lastro especulativo tão característico alemão. Trata-se de Karl Bötticher (1992) e de seu reconhecimento de que um novo estilo não surgiria sem um novo material a propiciar uma nova arte de cobrir vãos e espaços, e este era o aço. Ao contrário do pragmatismo e ecletismo britânicos, esse autor criou um sistema de composição de espaços baseado em células espaciais-constructivas, as *Kernformen*, unidas não tradicionais, mas centralizadas, a receber as *Kunstformen* como recobrimento de superfícies aderentes às formas estruturais. Deve-se reconhecer que Bötticher (1992) foi o mais criativo de sua geração de teóricos e historiadores ainda que, além de admiração, não tenha encontrado arquitetos atuantes dispostos a pôr em prática seus preceitos, a não ser um bocado mais tarde alguém como Hans Poelzig (1971). Suas invenções, cujo livro apareceu em três versões técnico-estéticas, levariam tempo para brotar. Seu horizonte teórico schopenhaueriano fazia das “forças” (compressão, tração e flexão) as manifestações fenomênicas da “vontade”, pelo que abria nova teoria arquitetônico-estrutural (Bötticher, 1992).

A década de 1840 na Alemanha e a revolução democrática terminada em fracasso marcaram mudanças de rumo inegáveis também

na teoria. O espírito revolucionário por mudanças sociais igualitárias se difunde a partir de esperanças de que a indústria moderna teria como finalidade precípua eliminar a necessidade do trabalho, enfim *a garra da necessidade*. Esta esperança tornou-se difundida muito além das fronteiras alemãs, sobretudo na Inglaterra e sua Revolução Industrial. Na Alemanha, mais atrasada, deu origem, entre outras, à ideia da “obra de arte total” do compositor Richard Wagner (1892b), expressão nas artes dessas exigências e esperanças. A “obra de arte total” repudiava toda a arte de então como comércio de luxo para as elites e, num sinal inequívoco de que a arte moderna havia surgido, chamava a uma inversão de papéis, que a arte se tornasse ela mesma uma força revolucionária, pela “revolução da humanidade” (Wagner, 1892a).

Essa orientação teria grande repercussão na teoria da arquitetura com Gottfried Semper em *Estilo nas artes construtivas e técnicas: uma estética prática* (2004), escrita entre 1862 e 1868. Nesta obra, Semper operou uma inversão hierárquica pela qual as artes aplicadas tornaram-se produção de primeira linha para a compreensão do estilo a partir da propagação no tempo e no espaço das experiências produtivas originárias com a necessidade. Estas últimas eram os quatro elementos da arquitetura (a base em aterro, o receptáculo do fogo, a ossatura em carpintaria e o invólucro têxtil). À medida que as técnicas se modificavam, com as migrações e miscigenações dos povos, novos materiais surgiam e a reprodução dos elementos originários nestes novos materiais buscava preservar, pela imitação, o laço constitutivo da comunidade que era a lida com a necessidade. Esta era uma teoria genética da história do estilo e materialista até o ponto em que o material, a técnica e as funções importavam, mas não a ponto de que estes determinassem as formas e seu sentido. Esta sutileza de Semper (2004) já deu muita margem a que ele fosse chamado de *materialista* na história da arte. Outro ponto do maior interesse é que, ao reabilitar para a arte as mais remotas produções, reabilitou as artes de todos os povos e de todos os períodos, pavimentando o caminho para uma história universal da arte livre de preconceitos de que os etnólogos souberam fazer uso.

Sua criação mais importante para as finalidades deste estudo, porém, estava numa teoria universal do ornamento em conexão profunda com a arquitetura; tratava-se de uma teoria do estilo tendo a espacialidade, ou a geometria, como estrutura da própria evolução biológica e cultural impulsionada pela necessidade, como a substância de que os vários estilos seriam as sucessivas modificações, a teoria dos elementos formais puros do belo, enfim. Aqui se nota claramente o quanto Semper (2004) combinava a especulação e as novas ciências, o que dava margem a ser entendido como um historiador materialista. A *pureza* desses elementos – a *eurritmia*, a *simetria*, a *proporção* e a *direção* – já descartava o materialismo, mas, é bom lembrar, não a importância de materiais e técnicas. Tomados como categorias, pela primeira vez assumiam o corpo como experiência vital com a necessidade no ambiente terrestre, a que a matemática ou a geometria, como ciências *a priori* do espaço e do tempo, conferiam formas necessárias de representação no ornamento e na figuração.

A montagem da história natural coerente com a *simetria*, afinal do universo geométrico, ciência *a priori* do espaço, concluía-se no surgimento do homem, a forma de vida a mais elevada, a mais distante dos graus inferiores da vida, onde a *eurritmia* reinava sozinha. Este painel apresentado por Semper (2004) concorda com as posições especulativas de Wagner (1892a) sobre a isonomia entre as leis naturais e as da história e também faz das formas naturais os próprios axiomas da *simetria*. Estariam, portanto, descobertas as formas legítimas do ornamento em sua relação com os quatro elementos da arquitetura? As teorias do estilo a surgir posteriormente manteriam de algum modo uma analogia entre a trajetória da hominização, cultural e/ou biológica, com o espaço compreendido pela geometria, capaz, assim, de projetar-se sobre superfícies na forma do ornamento. Em seu afã de desfazer a barreira hierárquica entre as artes cultas e as artes aplicadas ou menores, Semper (2004), armado da geometria, extraía da técnica tão primitiva da tecelagem a raiz de toda arte decorativa e de todo seu desenvolvimento posterior. Esta posição se alinhava ao suposto sentido único em todas as artes, ditas espaciais, numa mesma época e lhes acrescentava

critérios de origem ainda pouco desenvolvidos na reconstituição dos fenômenos históricos.

Schmarsow (1994) é o autor que adentrou o debate, já ligeiramente após Riegl ter publicado seu *Questões de estilo* (1992a, tradução nossa), em 1892, mas de modo um tanto econômico, com apenas um ensaio brilhante, mantendo-se mais próximo de Semper (2004), ainda que consolidando o espaço como critério do estilo e não as artes aplicadas; esta disputa estaria ainda no centro dos debates nos primeiros vinte anos de atividade do Deutscher Werkbund. Sua posição de método era por uma ciência da arte, a qual parecia oferecer uma posição objetiva, centrada na materialidade do corpo, supostamente isolando o entendimento das obras do arbítrio subjetivo. Sua compreensão, mais sofisticada que a dos *elementos formais puros do belo* de Semper (2004), punha no centro do espaço arquitetônico uma clausura ao redor do corpo, como experiência de si do sujeito, como mediação entre este e o espaço circundante. A medida precisa em que esta clausura construía a intersubjetividade ficava por conta de algo tão objetivo quanto sua armação geométrica. Este invólucro projetava coordenadas vertical, horizontal e da profundidade no ambiente ao redor, numa escala sempre mais ampla da hominização e da diferenciação dos povos e de constituição dos diversos estilos. Porém, por mais que estes últimos variassem, tinham uma origem comum, isto é, a condição humana universal que a ciência da arte contemplava e cuja constante antropológica e forma atemporal de constituição da realidade era a geometria.

A condição humana interior que a ciência contemplava era a matemática como o *a priori* da sensibilidade (*Raumgebilde*) e depois como forma intuída do espaço (*Anschauungsform*), como *forma espacial estruturante* que se projeta no ambiente circundante, como forma intuída do espaço, tendo inerência psíquica e caráter de síntese de sensações predominantemente visuais a constituir uma realidade costurada pela imaginação. Para que nos lembremos como se dá este complexo processo da clausura, apontemos para a vertical como eixo do sujeito e para a necessidade dos outros eixos para que a situação espacial se dê. Só é possível a percepção arquitetônica

de uma construção vertical, por exemplo, se pudermos pelo menos intuir seu espaço interno, caso contrário fica-se com a percepção de uma massa tectônica, um obelisco por exemplo, ou de uma estátua.

A arquitetura, a construtora do espaço (*Raumgestalterin*) era como a arte ou a estrutura da psique humana a cuidar da construção do ambiente tanto no plano da intuição quanto no do agenciamento material. Essa simultaneidade era como a *Raumbilde* a construir o espaço na intuição e na matéria como um único processo, o que conduzia o autor a sonhar com um mundo como totalidade ética se a arquitetura viesse a ter a oportunidade de projetar todas as intervenções humanas em todas as escalas. Nós, 120 anos mais tarde, ainda continuamos a esperar esse autêntico florescimento do estilo da Modernidade.

Alois Riegl (1992b) também estabeleceu a constituição espacial da realidade como base de sua teoria do estilo, mas de um modo muito peculiar. Com maior ênfase, distanciou-se do materialismo dominante desde 1860 nos estudos teóricos da arte e da arquitetura, cuja compreensão era de que o estilo resultava de propósito utilitário, material e de técnicas, dava-se conta de que as produções de um estilo poderiam parecer feias aos olhos de outras épocas. Se a história da arte quisesse ser uma disciplina bem fundada, o gosto deveria ceder o passo a outro critério, a que Riegl (1992b) chamou de *volição estética* ou *volição artística* (*Kunstwollen*); assim a história da arte poderia ultrapassar o cingir-se ao belo e vivaz. Contudo, tomou a posição um tanto complicada de que todas as artes de um mesmo período respondiam com um mesmo estilo, uma mesma *Kunstwollen*. Em relação a esta posição lembremos das ressalvas de Schapiro (1953) e de Gombrich (2009), que, não obstante, não lhe empanam o brilho.

Nos vários deslocamentos dos estilos, o período tardo-romano, até então visto como decadente e sob influências bárbaras, surgiu, em vez disso, como não clássico, como uma *Kunstwollen* a ser compreendida em primeiro lugar em relação à Antiguidade em geral, da qual era um autêntico desenvolvimento.

Riegl (1992b) estruturou uma teoria da percepção pela qual a incompletude do recebido pela visão e pelo tato imediatamente

exigisse o concurso do inato, da razão reflexiva e da experiência para que se completassem sem lacunas e que se manifestasse uma realidade ou um mundo isento de dúvida. A teoria de Schmarsow (1994) era mais moderna no que a percepção fosse imediata e já sem lacunas, mas a despeito da composição de conceitos, a síntese de Riegl (1992b) era imediata, já de caráter fenomenológico. A combinação do todo perceptivo desenvolvia e tornava mais complexa a percepção visual dos corpos em âmbitos espaciais determinados. A visão, assim estruturada, passou a ter uma história, a história dos passos determinados da *Kunstwollen*, que se insinuava como análoga ao devir do espírito, numa dialética segundo a qual, por exemplo, “o templo egípcio já continha os elementos do desenvolvimento posterior” (Riegl, 1992b, p.41, tradução nossa). É claro que isto leva o leitor de hoje a questionar essa teoria do estilo, tão essencialista aliás, por um viés nominalista, como Gombrich (2009), com inegáveis benefícios. Não é à toa que hoje dispomos de tantas obras historiográficas sobre os mesmos períodos que se apoiam aqui e ali em Riegl (1992b), mas que tomam muitas outras referências¹ e apresentam uma universalidade mais ampla.

Outra posição metodológica fundamental para Riegl (1992b) foi a descoberta do caráter plano da visão por Adolf von Hildebrand (1907), descoberta que permitiu ao historiador compor a visão e o tato em formas determinadas de visão ao longo da história ocidental.

As posições de Riegl (1992b) o afastavam do determinismo técnico-material em direção a modalidades mais subjetivas e inventivas, subjetivas no sentido de uma estrutura universal da psique. Em *Questões de estilo*, Riegl (1992a) tratou do ornamento como marca definidora do estilo ao mesmo tempo que subordinada às artes monumentais. Já em *Indústria artística tardo-romana* (Riegl, 1992b, tradução nossa), são as formas figuradas do espaço e dos corpos que se tornavam o definidor do estilo, aproximando, de certo modo, Riegl (1992b) a Semper (2004) e Schmarsow (1994) sem que isso

1 A este respeito conferir Norberg-Schultz (1999) e Argan (2003), conforme referências ao final.

os nivelasse. Ao abordar o estilo tardo-romano, ainda não devidamente tratado pela historiografia, retornou, analogamente a Semper e Schmarsow, a uma forma primordial de percepção que combinava visão, profundidade e o tato.

Neste ponto de nossa reconstituição narrativa, convém nos concentrarmos na atividade dos arquitetos praticantes de modo a poder ver como ela veio a ser atravessada pela teoria no período de criação da arquitetura moderna na Alemanha com o famoso *Deutscher Werkbund* e a não menos famosa *Bauhaus*. Desde sua fundação, em 1907, o *Werkbund* viveu uma polarização representada por van de Velde (1971a) e por Muthesius (1971), aquele falando pela subjetividade das formas do *Art Nouveau* e este por uma objetividade sensível aos interesses da indústria alemã e seu imperativo de exportar bens de consumo. Essa polarização não era absoluta, com opiniões variando entre os extremos. Contudo, nenhuma das alas punha-se contra o estilo ou questionava se houvesse estilo. Gropius (1971a), uma liderança da objetividade, esperou até o fim de sua vida, já vimos, pelo advento do estilo da Modernidade. A voz mais destoante do estilo da Modernidade no âmbito da língua alemã manteve-se fora do *Werkbund*. Loos (1971) foi o único a pensar num mundo de aparência estandardizada, ou de não aparência pela eliminação do ornamento como anacronismo cultural. Mas a oscilação entre os extremos conhecia algumas personalidades mais objetivas, como Poelzig (1971) e seu apego à estética de Bötticher (1992), e outras mais subjetivas, como Peter Behrens e o *Art Nouveau*.

Segundo Reyner Banham (1967), não nos esqueçamos, o *Werkbund* jamais compreendeu o conceito de tecnologia moderna, daí a sombra do estilo da Modernidade nunca ter deixado aquelas paragens. Mas o congresso do *Werkbund*, de 1914, viria a fazer o equilíbrio deslocar-se para a objetividade de Muthesius (1971) e Gropius (1971a), entre outros. Mas isto se deu havia um mês antes do início da Primeira Guerra Mundial que colocaria o *Werkbund* numa paralisia até fins de 1918, quando da rendição e da revolução que estabeleceu a República de Weimar. A social-democracia que então chegou ao poder teve boas relações com o movimento do *Werkbund*

e com as organizações radicais que congregaram arquitetos e artistas na revolução, o Arbeitsrat für Kunst e o Novembergruppe, cujos manifestos adquiriram uma forte conotação social irmanada com a exigência do belo em todos os empreendimentos populares; era a *Gesamtkunstwerk* que voltava a aparecer fazendo suas as esperanças de Weimar.

Mas nesse período particular, a vanguarda mais influente, o que significava também a teoria mais consistente, foi um movimento holandês de arquitetos e artistas em torno da revista *De Stijl*. Se tinham simpatia pelas esperanças sociais dos alemães, dedicaram-se, porém, à forma espacial e à sua conexão com uma nova sociabilidade com que pretendiam *vacinar o mundo* contra os conflitos que conduziram à Primeira Guerra Mundial. Mondrian (1973) atribuiu à sintaxe bastante restrita e rigorosa do *De Stijl*, composta, a saber, pelo ângulo reto, pela ortogonalidade, pela linha, pelo branco, o preto, os valores tonais e as três cores primárias, o caráter de um esperanto universal ativo sobre a percepção e o entendimento, que não seria capaz de representar as diferenças enquanto conflito, mas enquanto medida e equilíbrio. Esta determinação do espaço sobre a vida era típica das teorias do estilo desde Semper (2004) a Riegl (1992b), a despeito das ambiguidades do primeiro, não espanta, portanto, que se tenha retornado, mais tarde um pouco, com *De Stijl*.

Theo Van Doesburg (Doesburg; Eesteren, 1971) foi o porta-voz mais ubíquo do grupo, e passou o ano de 1922 em Weimar, proferindo conferências nas vizinhanças da Bauhaus, onde formulou novamente e pela última vez, sua teoria neoplasticista da construção elementar. Entre 1921 e 1923, o Neoplasticismo dominou toda a criação moderna na Europa Ocidental.

A teoria da construção elementar procurou eliminar todo conceito de forma no senso de um tipo fixo, com frequência tirado da história para fins de imitação. O problema do arquiteto deveria ser posto novamente sobre outras bases. Tratava-se de determinar os elementos da construção (função, massa, superfície, tempo, espaço, luz, cor, material etc.), dar-lhes expressão própria, não menos do que às “leis da economia, matemática, tecnologia, higiene, etc.”

(Doesburg, 1971, p.78, tradução nossa), e diferenciá-los entre si. Cada um deles seria dimensionado de acordo com suas propriedades específicas e necessidades. Isto já estava bastante claro desde o manifesto de 1923 com Cor van Eesteren (Doesburg; Eesteren, 1971).

Nem mesmo o Futurismo italiano poderia pôr todas as fichas sobre o suposto exame científico de cada elemento, o qual permitiria que fossem dimensionados no contato uns com os outros, de acordo com a medida certa e em resposta à funcionalidade. De Stijl, ao fazer desses fatores uma nova unidade plástica, pretendia tornar legível e transparente todas as determinações em seu múltiplo relacionamento. Sendo sem forma ou figuração, predominariam as superfícies, as linhas e as massas plenamente capazes de revelar dimensão, escala, massa e espacialidade umas das outras. A cada elemento linear ou planar corresponderia um plano ou direção ideais infinitos sugeridos pela autonomia de cada elemento.

Assim armada, a nova arquitetura poderia ser econômica e funcional, sem-forma, não-monumental e só ter elementos ativos. A nova arquitetura abriu os muros e desfez-se da separação interior/exterior, pelo que os muros já não suportavam cargas, o que proporcionava abertura e fluidez aos espaços. A nova planta seria aberta, pois os espaços eram divididos segundo a funcionalidade e organizados segundo divisórias interiores e muros protetores ao redor.

Por meio da unidade espaço-tempo, o exterior iria adquirir aspecto totalmente plástico², este seria o novo estilo. Mas não tentava fazer caber todas as funções numa forma cúbica, porém projetava células espaciais centrífugas do centro do cubo para fora.³ A nova arquitetura eliminaria a simetria bilateral, pois, se não havia repetição no tempo, não poderia haver fachadas frontais nem estandardização de elementos.⁴ O bloco de casas seria um todo tanto quanto a casa

2 Giedion (1964) parece ter seguido esta sugestão de uma forma exterior escultórica ou plástica.

3 Esta parece uma descrição sumária de uma obra de Frank Lloyd Wright, aliás a ter entrado na Europa em uma exposição, em 1910.

4 Aqui um conflito se dá com relação ao apreço do Deutscher Werkbund para com a estandardização, ainda que Doesburg (1971) de fato criasse uma

individual em si mesma. A igualdade das partes repousaria sobre o equilíbrio de suas dissimilaridades e não sobre a simetria. Em contraste com a frontalidade, originária de um modo de vida estático, a nova arquitetura oferecia a riqueza plástica de um esquema de todos os lados relacionados no espaço e no tempo. A nova arquitetura se havia desfeito da pintura como expressão separada da harmonia, como representação primariamente como superfície colorida. A nova arquitetura preferia a cor como meio direto de expressão em suas relações com espaço e tempo.⁵

No ponto n. 16 e último do manifesto de Theo van Doesburg de 1924, *Por uma arquitetura plástica* (1971, tradução nossa), a nova arquitetura como síntese do Neoplasticismo combinava todas as artes em sua manifestação elementar. Sim, não há dúvida de que a arquitetura, como em Semper (2004) e Wagner (1892b), era a *síntese* e o *regente coral* de todas as artes, possibilidade, enfim, supostamente encontrada pela operação elementarista do Neoplasticismo, que assim podia reivindicar ser o estilo da Modernidade (Doesburg, 1971).

Vale a pena lembrar o quanto o De Stijl foi influente sobre a Bauhaus e a metodologia que construiu, basta um olhar ao prédio da Bauhaus em Dessau, concebido por Gropius. Este, por virtude de continuidade das ideias, permaneceu até o fim de sua carreira à espera do advento de um estilo da Modernidade. Apesar dos deslocamentos de conceitos ao longo do percurso da arquitetura moderna, podemos flagrar Gropius (1974), ao lado de Giedion (1964), nos anos de 1950, ainda atados à obra de arte total não importa por quantos deslocamentos esta tenha passado. As expectativas históricas de Gropius eram, é verdade, mais modestas que as de Giedion, as quais tivemos ocasião de examinar no capítulo anterior. Mas o

correspondência espaço-temporal que seria muito importante para Giedion (1964) e para o entendimento que a arquitetura moderna tinha de si mesma.

5 Esta relação entre espaço e tempo com que se relacionavam as superfícies exteriores da construção, materiais, transparências e cor, suponho que pensasse na percepção com os corpos em movimento. De fato, este fator perceptivo já havia aparecido em Schmarsow (1994).

milénarismo da obra de arte total ainda estava presente, isto é, a síntese de todas as atividades humanas ao redor da arte, no formato próprio a Gropius que era o trabalho cooperativo:

[...] O arquiteto ou o urbanista, dignos desses nomes, deve dispor de visão e fantasia a fim de chegar a uma verdadeira síntese para a cidade do futuro cuja concretização eu gostaria de chamar 'arquitetura total', para alcançar semelhante altitude de trabalho é mister que tenha a paixão do amante e a boa vontade respeitosa de cooperar com outrem. Pois por mais notável que seja, ele não pode levar a cabo sozinho esta tarefa. A unidade de expressão arquitetônica regional, que todos nós tanto desejamos, dependerá, em grande escala, na minha opinião, do desenvolvimento do trabalho criativo do Grupo. (Gropius, 1974, p.220)

Ao deixar a direção da Bauhaus, Gropius fazia um balanço de atividades em que a obra de arte total, ou o estilo da Modernidade tão duramente procurado, exibía perfeita coerência com as esperanças escatológicas que a industrialização havia secularizado. Há que se pontuar que o *Deutscher Werkbund*, o *Arbeitsrat für Kunst* e o *Novembergruppe* eram todos alinhados, desde antes da Primeira Guerra Mundial, com a política social-democrata que geriu o país durante quase toda a República de Weimar. Alguma forma de milenarismo ou outra perpassava todas aquelas iniciativas.

Na década de 1960, porém, quando a arquitetura moderna já havia perdido muito de seu brilho, entrou em cena um crítico disposto a mostrar quanta continuidade havia entre o *estilo internacional* ou arquitetura moderna e as práticas acadêmicas que o haviam precedido, bem como a desancar sua pretensão a ter operado uma ruptura e uma refundação absolutas. Reyner Banham (1967) fez uma brilhante análise formal, ou melhor, uma crítica de arte, de duas obras primas do movimento moderno, ambas de 1928. O Pavilhão de Barcelona e a Villa Savoye eram mostrados como não só plenos da tradição que o academicismo (1900-1925) legara ao movimento moderno, mas sobretudo como a orientação à busca da perfeição,

isto é, à imitação mais próxima possível do *télos* imanente da construção, isto é, uma concepção do belo artístico que remontava aos primórdios gregos da *entelékheia*. Estes traços de teoria estética referiam-se ao belo como compreendido na metafísica aristotélica, na qual o *télos* imanente seria a imitação da divindade até onde possível ao homem. A despeito da ligeireza desta passagem pela estética, ela é suficiente para pôr a arquitetura moderna, ou *estilo internacional*, na esfera da representação ou concreção do divino, algo de que a arte moderna em geral tinha se afastado.

Mais ainda, elogiava os Futuristas italianos e Buckminster Fuller como os únicos personagens da arquitetura na primeira era da máquina a terem compreendido que a tecnologia moderna, uma tendência permanente à mudança acelerada, não admitiria a longa repetição necessária ao aperfeiçoamento que o estilo exigiria nesta chave da perfeição. Portanto, quisesse ou não, o estilo da Modernidade, ou estilo internacional, ser um estilo, isto estava além de suas possibilidades. Por outro lado, esta pretensão e seus compromissos distanciavam o estilo internacional da essência da tecnologia, com suposto grande prejuízo. Seu apego ao *estilo* o mantinha longe dos problemas que só a tecnologia era, supostamente, capaz de pôr e resolver.

A conclusão é muito interessante, mas o pressuposto era a imitação de modelos consagrados do Academicismo como sendo o estilo, como por exemplo a *composição elementarista* de Guadet (1834-1908). Tal como pudemos apurar de Schinkel ao Werkbund, a busca do estilo da Modernidade tinha que ser diversa, dinâmica e contínua. *Dinâmica* por ter que ser capaz de se repropor sempre que uma conceptualização se mostrava estéril e necessitada de substituição por outra; *contínua* por ressignificar-se à medida que as circunstâncias, de diversas ordens, mudassem. Com essas feições, o estilo da Modernidade passou por vários conceitos especulativos e materialistas, passou pela obra de arte total revolucionária, de que se tornou sinônimo, e pelas teorias da história da arte e da arquitetura que puseram a espacialidade, sempre em formas diferentes, como fundamento do estilo, tudo isso com uma visada tão ampla quanto a história da arte ocidental desde os egípcios. Giedion (1964), como

vimos em capítulo anterior, em sua obra posterior à Segunda Guerra Mundial, foi em busca da gênese psicocognitiva da espacialidade tão longe quanto o Paleolítico. Assim, o estilo da Modernidade de Schinkel ao Werkbund foi como que uma espinha dorsal capaz de aglutinar as experiências mais diversas dos vários países europeus e dos Estados Unidos, numa imagem comum a despeito de todas as diferenças.

Banham (1967) fez uma historiografia restrita ao período de 1900 a 1914, ou até 1925, ampla, porém, nos ambientes culturais nacionais que examinou: Academicismo francês de Guadet, Choisy, Garnier e Perret; Inglaterra com Lethaby e Scott; Alemanha com a indústria e o Werkbund, a estética fabril, Loos e o problema do ornamento; Itália: manifestos e projetos futuristas, de 1917 a 1925; Holanda e o legado de Berlage e sua continuidade no De Stijl; Paris, o mundo da arte cubista e dadaísta e Le Corbusier, de 1919 a 1925; Alemanha: Berlim, Bauhaus e a vitória do novo estilo. De qualquer forma sua amplitude não atingiu os países do leste e a União Soviética que hoje sabemos terem sido de grande importância. Deve-se ter em mente que o período em que Banham (1967) trabalhou foi o auge da Guerra Fria e que acesso aos acervos na Cortina de Ferro era um tanto difícil.

Banham (1967) cuidou muito bem de manifestações nacionais e das comunicações internacionais do período. Foi assim que tratou as relações da arquitetura moderna com as vanguardas artísticas francesas cubista e dadaísta. Algo semelhante se deu na Holanda em que o Neoplasticismo estava longe de ser hegemônico; sobretudo o arquiteto inglês tratou as relações entre as vanguardas nos dois países, as quais teriam influência no estilo internacional via Theo van Doesburg (1971). Os futuristas italianos eram tratados na conexão francesa, mas não em contato com o Futurismo russo-soviético. Essas relações transversais de algum modo, em Banham (1967), confluíram num estilo internacional, mas a nós nos parece que essa reconstituição carece de um catalizador, de uma espinha dorsal. Sem, porém, esta espinha dorsal presente desde muito antes, e sem o fundo progressista e revolucionário da obra de arte total e

da história da arte tendo como centro a espacialidade, a coalizão em torno de um estilo da Modernidade, ou um estilo internacional, dificilmente se teria dado. Os arquitetos modernos, em escala internacional, na ausência de um tal catalizador provavelmente não se teriam reunido em 1927 nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam).

Quanto à previsão de Banham (1967) de que a tecnologia moderna repele o estilo, resta saber se repele também a dimensão estética da arquitetura, como os arquitetos desde Schinkel temiam. Basta um olhar por algumas revistas de arquitetura, ou um passeio por certas partes das cidades atuais, para que se aperceba que a tecnologia não fez da indústria da construção algo como a indústria automotiva ou de eletrodomésticos. Os motivos por que a tecnologia não tenha impulsionado uma tamanha estandardização na construção, do tipo que previam os futuristas e Buckie Fuller, estão além do escopo deste estudo. Nossas revistas ou nosso passeio nos dizem que na construção as tecnologias são muito mais abertas, podendo se combinar de inumeráveis modos.

Além disso, há uma pressão competitiva, e não só para construção de casas populares econômicas, mas muito mais por edifícios de prestígio. Há uma competição por imagem, ou uma competição estética, cujas soluções são muito difíceis de separar da tecnologia envolvida. Nessa competição não há a força agregadora a apontar para algo de transcendente como verificamos em todas as concepções de estilo que podemos examinar. Isto deixa o estilo na condição de ilusão ou de ocupação de historiadores de períodos passados. A estética arquitetônica já não é qualquer coisa como a concreção sensível do ideal, o qual como que se evaporou. Chegamos, talvez, a uma estética secularizada.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance. In: ARENDT, Hannah. *Between Past and Future*. New York: Penguin Books, 1977. p.197-241.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10.ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. New York; Washington: Praeger Publishers, 1967.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.165-196. (Obras Escolhidas, v.1).
- BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London; New York: Verso, 2003.
- BERENSON, Bernard. *Estética e história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- BÖTTICHER, Karl. G. W. The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Building with Regard to Their Application to Our Present Way of Building. In: HERRMANN, Wolfgang. (Ed.). *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992. p.147-167.
- BÜCHER, Karl. Work and Rhythm Revisited: Rhythm and Experience in Northern Namibian Peasant Work. *Journal of The Royal Anthropological Institute*, Londres, 21 oct. 2016. Disponível em: <https://rai.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/1467-9655.12490>. Acesso em: 23 set. 2019.

- CALATRAVA, Juan. Un autre Le Corbusier: l'idée de la synthèse des arts majeurs. *La Lettre du Collège de France*, n.28, p.17-18, 28 avr. 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lettre-cdf/1049>. Acesso em: 16 jan. 2021.
- CEYLANLI, Zeynep. *Sigfried Giedion's "Space, Time and Architecture": an Analysis of Modern Architectural Historiography*. Dissertação (Mestrado em Artes) – The Graduate School of Social Science, Middle East Technical University, Ankara, 2008.
- CHOISY, Auguste. *História de la Arquitectura*. Buenos Aires: Victor Leru, 1974.
- COLLINS, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture*. Montreal: McGill-Queens's University Press, 2003.
- CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.
- DE STIJL. Manifesto I, 1918. In: CONRAD, Ulrich. (Ed). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971a. p.39-40.
- DE STIJL. Creative demands. In: CONRAD, Ulrich. (Ed). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971b. p.64-65.
- DIEPHOUSE, David J. Science, Industry and Art: Gottfried Semper's Search for the Juste Milieu. *The Journal of the Rutgers University Libraries*, v.40, n.1, p.14-31, 1978. Disponível em: <http://jrul.libraries.rutgers.edu/index.php/jrul/article/view/1572/3013>. Acesso em: 18 nov. 2021.
- DOESBURG, Theo van. Toward a plastic architecture. In: CONRAD, Ulrich. (Ed). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.78-80.
- DOESBURG, Theo van; EESTEREN Cor van. Commentary on Manifesto V: Towards Collective Building. In: CONRAD, Ulrich. (Ed). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.67.
- EESTEREN, Cor van; DOESBURG, Theo van; RIETVELD, Gerrit. De Stijl's Manifesto V: Towards Collective Building. In: CONRAD, Ulrich. (Ed). *Programs and Manifestos on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.66.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GABRIEL, Marcos Faccioli. Da obra de arte total à síntese das artes. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v.43, n.2, p.189-214, abr./jun. 2020. Disponível em:

- <https://www.scielo.br/j/trans/a/KkYSHQn6CRJBZjwBGSdQJGr/?lang=pt>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- GABRIEL, Marcos Faccioli. *Mário Pedrosa e a arquitetura brasileira: autonomia e síntese das artes*. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- GIEDION, Sigfried. The Need for a New Monumentality. In: ZUCKER, P. (Org.). *New Architecture and City Planning*. New York: Philosophical Library, 1944. p.549-568.
- GIEDION, Sigfried. *The Eternal Present: The Beginnings of Art*. New York: Pantheon Books, 1962.
- GIEDION, Sigfried. *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture, a Contribution on Constancy and Change*. New York: Pantheon Books, 1964.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- GIEDION, Sigfried. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*. Los Angeles: Getty Publications, 1995.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- GIEDION, Sigfried. *Mechanization Takes Command, a Contribution to Anonymous History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- GIEDION, Sigfried; SERT, Jose Luis; LÉGER, Fernand. Nine Points on Monumentality. In: OACKMAN, J. (Org.). *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Columbia Books of Architecture/Rizzoli, 1993. p.29-30.
- GOMBRICH, Ernst Hans. Style, (1968). In: PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: a Critic*. New York: Oxford University Press, 2009. p.129-140. Disponível em: https://monoskop.org/images/1/19/Gombrich_Ernst_1968_2009_Style.pdf. Acesso em: 5 jan. 2021.
- GRAEFF, Werner. The New Engineer is Coming. In: CONRADS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971.
- GROPIUS, Walter. Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar. In: CONRADS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971a. p.49-53.
- GROPIUS, Walter. Principles of Bauhaus Production. In: CONRADS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971b. p.95-97.
- GROPIUS, Walter. Arquitetura total. In: GROPIUS, Walter. *Bauhaus: novarquitectura*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.205-220.

- GROPIUS, Walter; TAUT, Bruno; BEHNE, Adolf. New Ideas on Architecture, 1919. In: CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.46-48.
- GROSSE, Ernest. *The Beginnings of Art*. New York; London: D. Appleton, 1914.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The Philosophy of History*. Kitchener: Batoche Books, 2001.
- HERMANN, Wolfgang. (Ed.). *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
- HILDEBRAND, Adolf von. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York: G. E. Strechert & Co., 1907. Disponível em: <https://archive.org/details/problemforminpa00ogdegoog/page/n12/mode/2up>. Acesso em: 2 out. 2021.
- HÜBSCH, H. In What Style Should We Build? In: HERRMANN, Wolfgang. (Ed.) *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992a. p.63-101.
- HÜBSCH, H. The Differing Views of Architectural Styles in Relation to the Present Time. In: HERRMANN, Wolfgang. (Ed.). *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992b. p.169-177.
- HVATTUM, Mari. Crisis and Correspondence: Style in the 19th Century. *Architectural Histories*, a.1, v.1, n.21. p. 1-8, 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/ah.an>. Disponível em: <https://journal.eahn.org/article/id/7452/>. Acesso em: 16 set. 2021.
- IRWIN, David. Introduction – I Life and reputation. In: IRWIN, David. (Ed.). *Winckelmann – writings on art*. London: Phaidon Publishers, 1972. p.3.
- IONESCO, Vlad. Architectural symbolism: body and space in Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer. *Architectural Histories*, ano 4, v.1, n.10, p.1-9, 2016. Disponível em: <https://journal.eahn.org/article/id/7519/>. Acesso em: 20 ago. 2021.
- KANT, Immanuel. *Critique of Judgement*. Indianapolis; Cambridge: Hackett, 1987.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calustre Gulbenkian, 2013.

- KAUFMANN, Emil. Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu. *Transactions of the American Philosophical Society*, v.42, n.3, p.431-564, oct. 1952. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1005689>. Acesso em: 28 out. 2021.
- LABRUSSE, Rémi. Référence hellénique et ontologie de l'ornement: la "tectonique" de Karl Bötticher. In: MUAFFROY, Sandrine; ESPAGNE, Michel. *L'Hellénisme de Wilhelm Von Humboldt et ses prolongements européens*. Paris: Demopolis, 2016. p.223-246. Disponível em: <https://books.openedition.org/demopolis/728>. Acesso em: 14 nov. 2021.
- LE CORBUSIER. *Vers Une Architecture*. Paris: Les Editions George Crès & Cie, 1923.
- LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris: Les Editions George Crès & Cie, 1925.
- LOOS, Adolf. Ornament and crime. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.19-24.
- MALLGRAVE, Harry Francis. Introduction. In: SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004. p.1-67.
- MALLGRAVE, Harry Francis. The Rise of German Theory. In: MALLGRAVE, Harry Francis. (Ed.). *Modern Architectural Theory: a Historical Survey, 1673-1968*. New York: Cambridge, 2005. p.91-93.
- MALLGRAVE, Harry Francis. (Ed.). *Architectural Theory: an Anthology from Vitruvius to 1870*. Malden, MA: Blackwell, 2006. v.1.
- MALLGRAVE, Harry Francis; CONTANDRIOPOULOS, Christina. (Eds.). *Architectural Theory: an Anthology from 1871-2005*. Malden, MA: Wilwy; Blackwell, 2008. v.2.
- MONDRIAN, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- MORRIS, William. L'Art en Plutocratie. In: MORRIS, William. *Contre L'Art d'Elite*. Paris: Collection Savoir Hermann, 1985a. p.37-64.
- MORRIS, William. L'Architecture gothique. In: MORRIS, William. *Contre L'Art d'Elite*. Paris: Collection Savoir Hermann, 1985b. p.147-166.
- MUTHESIUS, Hermann. Aims of the Werkbund. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.26-27.
- MUTHESIUS, Hermann; VELDE, Henry van de. Werkbund Theses and Antitheses. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.28-31.

- NORBERG-SCHULTZ, Christian. *Arquitectura occidental*. 3.ed. Barcelona; Naucalpan, MX: Gustavo Gilli, 1999.
- PEDROSA, Mário. Arquitetura e crítica de arte I. In: AMARAL, Aracy. (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981a. p.269-271.
- PEDROSA, Mário. A cidade nova, síntese das artes. In: AMARAL, Aracy. (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981b. p.355-363.
- PEDROSA, Mário. Fundamentos da arte abstrata. In: PEDROSA, Mário. *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964. p.207-215.
- PLATÃO. O banquete. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Org.). *Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.32-102. (Coleção Os Pensadores).
- POELZIG, Hans. Fermentation in Architecture. In: CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.14-17.
- POPPER, Karl. *Pobreza do historicismo*. Lisboa: Esfera do Caos, 2007.
- RIEGL, Alois. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1992a.
- RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, 1992b.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno aos monumentos, caracteres e origem*. Madrid: Visor, 1987.
- ROHE, Ludwig Mies van der. Working Theses. In: CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971a. p.74-75.
- ROHE, Ludwig Mies van der. 1924 Industrialized Building. In: CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971b. p.81.
- ROHE, Ludwig Mies van der. 1927 On Form in Architecture. In: CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971c. p.101.
- ROSENTHAL, Carl Albert. In What Style Should We Build? A Question Addressed to the Members of the Deutsch Architektenverein. In: HERRMANN, Wolfgang. (Ed.). *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992. p.113-123.
- RUSKIN, John. The Lamp of Obedience. In: RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publications, 1989. p.199-214.
- RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. Cambridge: Da Capo, 2003.

- SANT'ELLIA, Antonio; MARINETTI, Filippo Tommaso. Futurist Architecture. In: CONRADS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.34-38.
- SCHAPIRO, Meyer. Style. In: KROEBER, Alfred Louis L. (Org.). *Anthropology Today: an Encyclopedic Inventory*. Chicago: Chicago University Press, 1953. p.289-311.
- SCHAPIRO, Meyer. On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art [1947]. In: SCHAPIRO, Meyer. *Romanesque Art: Selected Papers*. New York: G. Braziller ed., 1977. p.1-27.
- SCHINKEL, Karl Friedrich. Literary Fragments (c.1805). The Principle of Art in Architecture. In: MALLGRAVE, Harry Francis. (Ed.). *Architectural Theory: an Anthology from Vitruvius to 1870*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006a. v.1. p.402.
- SCHINKEL, Karl Friedrich. Literary Fragments: the Place of Architecture in Relation of to the Other Arts (1805). In: MALLGRAVE, Harry Francis. (Ed.). *Architectural Theory: an Anthology from Vitruvius to 1870*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006b. v.1. p.402-403.
- SCHINKEL, Karl Friedrich. Literary Fragments: from Notes for a Textbook on Architecture (1830). In: MALLGRAVE, Harry Francis. (Ed.). *Architectural Theory: an Anthology from Vitruvius to 1870*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006c. v.1. p.412-413.
- SCHINKEL, Karl Friedrich. Literary Fragments: from Notes for a Textbook on Architecture (1835). In: MALLGRAVE, Harry Francis. (Ed.). *Architectural Theory: an Anthology from Vitruvius to 1870*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006d. v.1. p.414-415.
- SCHLEMMER, Oskar. Manifesto for the First Bauhaus Exhibition, 1923. In: CONRADS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.68-70.
- SCHMARSOW, August. The Essence of Architectural Creation. In: VISCHER, Robert; MALLGRAVE, Harry Francis; IKONOMOU, Eleftherios. (Orgs.). *Empathy Form and Space, Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1994. p.281-297. Disponível em: http://designtheory.fiu.edu/readings/mallgrave_schmarsow.pdf. Acesso em: 18 dez. 2021.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation*. New York: Dover, 1969. v.1, n.43.
- SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism: a Study in the History of Taste*. Boston; New York: Houghton Mifflin, 1914.

- SEDLMAYR, Hans. *Art in Crisis, the Lost Center*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2006.
- SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.
- SEMPER, Gottfried. Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity. In: SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010a. p.45-73.
- SEMPER, Gottfried. Science, Industry and Arts: Proposals for the Development of a National Taste in Art at the Closing of the London Industrial Exhibition. In: SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010b. p.130-167.
- SEMPER, Gottfried. The Four Elements of Architecture. In: SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010c. p.74-129.
- SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010d.
- SIMMEL, Georg. The Metropolis and Mental Life. In: BRIDGE, Gary; WATSON, Sophie. (Eds.). *The Blackwell City Reader*. Oxford; Malden: Wiley-Blackwell, 2002. p.11-19.
- TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la vanguardia a la metropoli – crítica radical a la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- TAUT, Bruno. A Programme for Architecture. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs e Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971a. p.41-43.
- TAUT, Bruno. New Ideas on Architecture. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971b. p.47.
- TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius. *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlin: Maurerschen Buchhandlung, 1827.
- VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*. Novara: Colla Editore, 2012.
- VELDE, Henry van de. Programme. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971a. p.13.
- VELDE, Henry van de. Credo. In: CONRADTS, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971b. p.18.

- VICHI, Leonardo Perin; RICON, Leandro Couto Carreira. Para o despertar de uma natureza germânica: o texto “Was Ist Deutsch?” de Richard Wagner. *Veredas da História*, v.4, n.1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/48868/26533>. Acesso em: 18 dez. 2021.
- VITRUVIUS, Marcus Pollio. On the Training of the Architect. In: VITRUVIUS, Marcus Pollio. *On Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1983. p.7-25.
- WAGNER, Richard. Art and Revolution. In: WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co. Ltd., 1892a. p.21-68.
- WAGNER, Richard. The Art-Work of the future. In: WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & co. Ltd., 1892b. p.69-214.
- WIEGMANN, Rudolf. Remarks on the Treatise “In What Style Should We Build?” In: HERRMANN, Wolfgang. (Ed.). *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992. p.103-112.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. On the Imitation of Painting and Sculpture of the Greeks. In: IRWIN, David. (Ed.). *Winckelmann – writings on art*. London: Phaidon Publishers, 1972. p.61-85.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- WOLFF, Johann Heinrich. Remarks on the Architectural Questions Broached by Professor Stier at the Meeting of Architects at Bamberg. In: HERRMANN, Wolfgang. (Ed.). *In What Style Should We Build?* Santa Monica, CA: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992. p.125-146.
- WORK COUNCIL FOR ART: under the Wing of a Great Architecture. In: CONRAD, Ulrich. (Ed.). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1971. p.44-45.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.
- WORRINGER, Wilhelm. *Egyptian Art*. London: G.P. Putnam's Sons, 1928.